
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01160604 3

L'ESTHÉTIQUE DE VICTOR HUGO

LE PITTORESQUE

DANS LE LYRISME ET DANS L'ÉPOPÉE

DU MÊME AUTEUR

POÉSIE

Les Chants de l'Aurore, 1905 (Société française d'Imprimerie et de Librairie).

Les Ravissements et les Extases, 1906 (même Librairie).

La Pensée et le Désir, 1912 (même Librairie).

ROMAN

Les Aventures de maître Gilles, 1906 (A. Messein).

La Légende du Chevalier Noir, précédée de l'**Expérience sentimentale**, 1913 (Société française d'Imprimerie et de Librairie).

PHILOSOPHIE

Le Rêve d'un métaphysicien, 1906 (Société française d'Imprimerie et de Librairie).

Le Fondement psychologique de la Morale, 1909 (F. Alcan).

Esquisse d'une philosophie de la Nature, 1912 (F. Alcan).

CRITIQUE

Romantisme et Religion, 1910 (F. Alcan).
Récompensé par l'*Académie des Sciences morales et politiques.*

ESTHÉTIQUE

L'Originalité et l'Universalité dans l'art (sous presse).

HISTOIRE DE LA PHILOSOPHIE

Essai sur la métaphysique de Berkeley (sous presse).

L'ESTHÉTIQUE DE VICTOR HUGO

LE PITTORESQUE

DANS LE LYRISME ET DANS L'ÉPOPÉE

style élevé
manière passionnée

Long poème où le merveilleux se mêle avec... Le but est de célébrer un héros ou un grand fait.

Contribution à l'étude de la poétique romantique

(fém) épithète : ce qu'on adjoint à un nom / pronom pour le qualifier.

THÈSE — est épithète de ___

Présentée à la Faculté des Lettres de Paris

PAR

ANDRÉ JOUSSAIN

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET Cie
15, Rue de Cluny, 15

—

1915

ERRATUM

Page 50, note 4, lire : *Chants du Crépuscule*, XXXII, à L. B. note 5, lire : *Ibid.*, VIII, à Canaris. — La manière des Orientales, etc.

Page 72, lire *antre ténébreux* et *bras douloureux* au lieu de *antre douloureux* et de *bras ténébreux.*

Page 80, ligne 22, lire : *par la beauté* au lieu de *dans la beauté.*

Page 81, lire : *Ainsi, si nous sommes...* au lieu de : *Ainsi nous sommes...*

Page 110, ligne 5, au lieu de *lors même que ces dessins...*, lire : *lors même que certains d'entre eux...*

Page 167 la note 2 se rapporte à la fin du paragraphe, et en conséquence le chiffre 2 devrait figurer à la ligne 3 de la page 168.

PRÉFACE

§ 1. — *Définition du pittoresque.*

Ce que j'appelle « le pittoresque », c'est l'évocation d'un aspect déterminé du monde extérieur présenté à notre imagination par l'écrivain sous la forme d'un tableau.

Je prends donc le mot « pittoresque » dans une acception très précise. Je n'entends pas appliquer celui-ci à toute littérature, ni même à toute poésie où l'imagination domine : l'imagination la plus vive et la plus forte peut suggérer les formes et les couleurs les plus variées et les plus riches, sans en composer des ensembles, sans même essayer d'en limiter exactement les contours. Le poète, disposant de la durée aussi bien que de l'espace, sa vision n'est pas toujours, comme celle du peintre, instantanée : elle se métamorphose au gré de sa fantaisie, et ce qu'elle a de mobile et de changeant la rend souvent flottante. Mais il peut arriver aussi qu'il essaye de fixer sa vision, de situer les objets les uns par rapport aux autres, de suggérer expressément la couleur, la ligne, l'attitude caractéristique, et, en un mot, de transporter, autant qu'il est en lui, dans la poésie les procédés de la peinture. C'est ce genre de poésie que j'appelle ici *pittoresque*, faute d'un mot meilleur. Il ne s'agit pas de la simple description littéraire : toute description n'est pas un tableau. Il ne s'agit pas davantage de l'abondance ou de la vigueur des images : une poésie très imagée et colorée peut n'être à aucun degré une transposition d'art. Il s'agit exclusivement d'une poésie qui est à sa manière un équivalent de la peinture, c'est-à-dire qui aboutit à la présentation d'un

tableau complet pouvant faire l'objet d'une vision instantanée.

Ainsi délimité, mon sujet n'a rien d'arbitraire : car la forme d'art distincte qu'il étudie, n'existe pas seulement en droit, mais en fait : elle a sa personnalité et son histoire : Chateaubriand, Hugo, Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Heredia, Flaubert attestent qu'elle tient une place importante dans la littérature du XIXe siècle. Bien plus, elle répond à un effort intentionnel, trahit une volonté arrêtée de rivaliser avec les arts plastiques. Lorsqu'un écrivain comme Théophile Gautier, qui délaissa la peinture pour la poésie, divise ses poèmes en intérieurs ou en paysages [1], distingue expressément différents plans dans les tableaux qu'il nous présente [2], oppose des couleurs les unes aux autres [3], prend l'œuvre d'un peintre pour sujet de poème [4], et emprunte certaines épithètes de couleur au vocabulaire de l'atelier [5], il ne me paraît pas douteux qu'il essaye de transporter dans la poésie les procédés mêmes de la peinture. Or les transpositions d'art de Gautier, postérieures à celles de Hugo, ne les surpassent ni par l'éclat du coloris, ni par la précision de la peinture, ni par l'habileté de la composition. Si quelque doute subsistait encore d'ailleurs sur la réalité du pittoresque tel que je l'entends, la suite de ce livre aurait pour effet de le dissiper, puisqu'en mettant sous les yeux du lecteur les

1. Théophile Gautier, *Poésies complètes*. Avertissement des éditeurs (G. Charpentier).

2. *Poésies* (1830-1832). « Point de vue » (éd. G. Charpentier, t. I, p. 87).

3. *Poésies* (1830-1832). Sonnet I (éd. G. Charpentier, p. 16). *Emaux et Camées*, « Affinités secrètes », la première strophe (éd. G. Charpentier, p. 3), etc.

4. *España* (1845). « Sur le Prométhée du Musée de Madrid » « Ribeira » (éd. G. Charpentier, t. II, p. 114 et 115). *Poésies diverses* (1833-1838). « Le Thermodon » (éd. G. Charpentier, t. I, p. 332).

5. *Poésies diverses* (1833-1838). « Le Sommet de la tour » : Pour voir au ciel de smalt les flottantes nuées... (t. I, p. 353).

tableaux de Victor Hugo, elle nous montrera le pittoresque prenant naissance, évoluant et finissant par se détruire suivant une loi d'évolution interne analogue à celle qui régit le développement des organismes ou des sociétés [1].

L'expression que j'emploie a donc son objet réel qui se distingue de tout ce qui n'est pas lui par des caractères très nets : elle répond à une forme d'art parfaitement originale qui, comme telle, a droit à un nom. L'acception spéciale du mot (nouvelle ou non) se justifie par la réalité même de la chose que celui-ci désigne.

§ 2. — *Utilité du présent ouvrage.*

J'entends donc par pittoresque, non pas une poésie simplement imagée et colorée, mais une poésie où l'évocation des formes et des couleurs est assez nette pour donner l'impression d'une véritable transposition d'art. Ainsi entendu le pittoresque de Hugo n'a fait, à ma connaissance, l'objet d'aucune étude. Le livre de M. Léopold Mabilleau sur Victor Hugo contient, il est vrai, deux chapitres sur la couleur et la plastique [2], mais sans s'élever à l'examen des tableaux complets, nombreux dans l'œuvre du poète et caractéris-

1. Précisément parce que j'étudie dans Victor Hugo, non la poésie imagée et colorée en général, mais la poésie imagée et colorée dans sa forme la plus achevée, je n'ai pas eu à parler d'une forme de dissolution du pittoresque qui tient à la prédominance croissante de l'abstraction. La loi d'évolution du pittoresque que nous avons formulée n'est donc que la loi des transpositions d'art, non celle de l'élément sensible en général. L'évolution de ce dernier, à partir des *Contemplations*, comme je le montrerai dans un autre ouvrage (*le Sentiment du sublime chez Victor Hugo*) obéit à une loi formulée par Hugo lui-même dans la conclusion du *Rhin* : « L'esprit de l'homme, mené par cette chose aveugle qu'on appelle la logique, va volontiers du général à l'absolu et de l'absolu à l'abstrait. » Nous n'avions à envisager dans la deuxième partie de cet ouvrage que le progrès du général à l'absolu.

2. Léopold Mabilleau, *Victor Hugo* (Collection des grands écrivains français, Paris, 1893), IIe partie, ch. II : « la Lumière et la Couleur », et ch. III : « la Forme plastique ».

tiques de ses différentes manières. Il n'en va pas autrement des deux ouvrages de M. Edmond Huguet sur les métaphores de Victor Hugo [1] : quoiqu'ils constituent un répertoire utile, leur but, se restreignant au détail, exclut celui-là même que je me suis proposé.

Or une étude d'ensemble est d'autant plus nécessaire, que l'élément purement pittoresque — la peinture transposée dans la poésie — outre la place importante qu'il tient dans l'œuvre, et sa rare valeur esthétique, possède encore une continuité de transformation assez sensible pour que nous puissions le traiter comme s'il évoluait pour son propre compte. Quand on compare entre eux, en effet, les divers recueils poétiques de Hugo, on s'aperçoit qu'une certaine forme de pittoresque tend à prédominer dans certaines œuvres ou dans certains groupes d'œuvres, chacune de ces formes possédant une originalité suffisante, et des analogies assez variables pour qu'on puisse les distribuer en genres et en espèces ; et que ces genres et ces espèces, quoique quelques-uns d'entre eux coexistent, offrent, dans leur ensemble, une tendance visible à se substituer les uns aux autres. Une forme définie de pittoresque n'abolit pas toujours entièrement sans doute, toutes les formes précédentes, et l'on peut quelquefois trouver dans plus d'une œuvre le rappel d'un pittoresque antérieur ou le pressentiment d'un pittoresque futur, mais dans cette mesure, et sous ces réserves, on discerne, dans l'œuvre de Hugo, plusieurs périodes très distinctes au point de vue du pittoresque.

Notre but a été précisément d'établir l'existence de ces genres divers, de mettre en relief ce qu'il y a de caractéristique dans chacun d'eux, et de les subdiviser en leurs espèces respectives. Mais comme, en fait, l'évolution du

1. Edmond Huguet, *le Sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo* (Paris, 1904) ; *la Couleur, la Lumière et l'Ombre dans les métaphores de Victor Hugo* (Paris, 1905).

pittoresque demeure solidaire de l'évolution philosophique et poétique, nous avons dû, en distinguant les aspects variés et généralement successifs que revêt l'élément proprement pittoresque, montrer, sous les transformations du pittoresque, et pour autant qu'elle se révèle dans celles-ci, l'évolution générale de la pensée philosophique et poétique.

§ 3. — *Plan et méthode.*

Tel étant le dessein de notre livre, le résultat de notre enquête a été de reconnaître, dans l'ensemble de l'œuvre poétique, trois manières nettement caractérisées que nous nommerons, autant pour les distinguer les unes des autres que pour signaler leur originalité, celle du peintre, celle du visionnaire et celle du poète. En ce qui concerne la première manière, notre méthode était indiquée d'avance, car la distinction des diverses espèces qu'elle embrasse est fort nette, et le passage d'une forme de pittoresque à une autre s'y accomplit avec une remarquable continuité. Mais à partir des *Châtiments* et des *Contemplations* qui marquent la transition de la première manière à la seconde, nous nous trouvons en présence d'un chaos de forces déchaînées : des tendances multiples se font jour, s'unissent, se lient, s'opposent, se séparent, produisent, par leurs attractions et leurs répulsions réciproques, les combinaisons les plus variées. Chaque recueil pittoresque conserve encore sans doute son originalité ; mais tous portent également la marque d'une transformation radicale dans la manière de Hugo. Les mêmes tendances s'y manifestent, quoique à des degrés divers. En outre, la deuxième manière persiste jusqu'à un certain point dans les ouvrages qui par leur tonalité générale ressortissent à la troisième, et réciproquement, la troisième manière se fait déjà sentir dans les ouvrages qui sont les manifestations les plus caractéristiques de la seconde.

Dès lors, tandis que pour les ouvrages de la première

manière, nous nous bornions à des études particulières, et à l'observation de l'ordre chronologique, il nous a paru nécessaire de diviser en deux parties l'étude des deux autres manières de Hugo ; une étude générale où nous examinons dans ses rapports avec la pensée philosophique et poétique du maître, la transformation qui s'opère dans son art ; une étude spéciale où nous mettons en lumière les formes particulières caractéristiques constituées par tel ou tel recueil, dont l'originalité est suffisante pour justifier un examen à part. En écartant ainsi tous les ouvrages peu ou point pittoresques, nous avons retenu quatre ouvrages types qui sont le drame extra-humain de la *Fin de Satan*, la partie proprement épique de la *Légende des siècles, les Chansons des Rues et des Bois*, et *l'Art d'être grand-père*.

La même opposition qui se manifeste entre les diverses manières de Hugo nous a fait adopter une méthode d'analyse différente pour chacune d'elles. Lorsque la vision de Hugo est celle d'un peintre, notre tâche était de considérer en lui-même le tableau qu'il nous offre et d'en analyser les caractères. Notre méthode est donc en quelque sorte inductive. Lorsque la représentation de Hugo se déforme et se modifie sous l'influence de tendances mystiques ou de conceptions philosophiques nouvelles, nous devions au contraire suivre le développement de ces tendances et de ces conceptions avant d'en envisager les effets. Notre exposition prenait donc plutôt le caractère d'une déduction vérifiée à chaque pas par l'expérience, c'est-à-dire par les textes. Tant que nous étudiions l'œuvre du peintre, nous avions avant tout à mettre le tableau sous les yeux du lecteur avec un commentaire explicatif. Quand nous arrivions au contraire à l'œuvre du visionnaire, la liaison intime que nous découvrions entre le pittoresque et la pensée, nous obligeait à une interprétation de celle-ci. Enfin dans l'appréciation du pittoresque poétique, où nous devions suivre le développement

des tendances esthétiques de Hugo, nous adoptons la même méthode que dans notre seconde partie.

§ 4. — *Le problème de la chronologie des poèmes.*

Ayant l'intention de représenter l'évolution de Victor Hugo au point de vue du pittoresque, j'ai examiné dans leur succession chronologique ses différents recueils poétiques. En revanche, quoique j'aie dû souvent, à titre d'indication, signaler la date assignée par le poète à certaines œuvres, je n'ai pas cru devoir attacher grande importance à la date de composition de chaque pièce en particulier. Outre les raisons spéciales que j'avais de n'en rien faire, et qui sont relatives au dessein même de cet ouvrage[1], il en est une autre absolument générale dont il ne sera peut-être pas inutile de parler ici.

Toutes les fois qu'on discute, par exemple, sur les dates réelles de composition des *Contemplations*, on s'appuie sur des faits *objectifs* et des preuves *particulières*, et l'on néglige complètement l'étude des conditions *subjectives* de la création poétique, sans voir qu'une connaissance plus complète de la psychologie *générale* du poète aurait peut-être pour effet de modifier du tout au tout l'état de la question. On a pris en effet pour accordé qu'une date assignée par le poète à une de ses œuvres a, pourvu qu'elle soit sincère, une valeur absolue. Or je crois au contraire — et vingt-trois ans de pratique constante de la poésie m'ont peut-être donné quelque compétence en la matière — qu'elle ne saurait avoir souvent qu'une valeur relative, les conditions psychologiques de la création poétique rendant extrêmement difficile pour le poète lui-même la détermination précise de la date de composition.

1. Elles sont exposées au cours du présent volume, dans l'étude relative aux *Contemplations*.

Et tout d'abord, il y aurait lieu de se demander si le poète attache une grande importance aux dates qu'il assigne à ses œuvres, et s'il se pique d'une exactitude scientifique dans la détermination de celles-ci. Ou je me trompe fort, ou l'érudit prête gratuitement au poète ses propres préoccupations et lui suppose à tort une mentalité analogue à la sienne. De ce que l'érudit attache un grand prix à l'exactitude et la désire absolue, en ce sens du moins qu'il fait de l'exactitude absolue l'idéal même de ses travaux, — de ce qu'il est même porté à considérer comme un défaut de probité intellectuelle toute négligence dans la détermination précise des dates, des textes ou des faits, — il ne s'ensuit nullement que le poète possède au même degré le souci de la précision qui, pour être une condition nécessaire des recherches de l'érudit, n'en demeure pas moins complètement étrangère, sinon même opposée, à l'état d'esprit que l'inspiration poétique présuppose.

Mais lors même que le poète apporterait à la détermination de ses dates la plus scrupuleuse attention, il lui serait encore difficile d être exact. En fait, une poésie est rarement conçue, composée et écrite le même jour. Le sujet d'un poème peut hanter l'esprit pendant des années ; des vers peuvent être pensés, oubliés, repris, donner enfin naissance à tout un poème. Comment veut-on que leur auteur tienne compte de cette longue maturation, partiellement inconsciente, de ces hésitations, de ces reprises, de ces retours ? Comment peut-il rédiger en quelque sorte le journal de sa création ? Vienne le moment où il datera son poème : quelle raison lui fait mettre au bas de la page qu'il vient d'écrire tel jour préférablement à tel autre ? Si j'en crois mon expérience, le poète se détermine alors tout instinctivement, prenant pour date tantôt le jour où fut composé le vers générateur de l'ensemble du poème, tantôt celui de la rédaction définitive, tantôt celui où le poème commença de s'ébaucher dans ses grandes lignes. Il en résulte que si l'on ne risque point de

se tromper quand on détermine approximativement la date de composition d'une œuvre, on s'expose au contraire à de singulières méprises, en voulant obtenir à toute force, en une matière de ce genre, une précision qu'elle ne comporte point.

§ 5. — *Fécondité du sujet.*

Une hypothèse scientifique a d'autant plus de valeur qu'elle est plus féconde, c'est-à-dire qu'elle provoque davantage de recherches par les hypothèses nouvelles à la formation desquelles elle conduit. De même un ouvrage de critique littéraire ou philosophique a, ce me semble, d'autant plus de prix qu'il ouvre à l'activité des esprits de plus nombreuses voies dans des directions nouvelles. A ce point de vue, le présent ouvrage pourrait n'être point entièrement inefficace et renouveler dans une certaine mesure la critique sur Victor Hugo. Etant établies en effet la réalité, l'originalité et la continuité d'évolution du pittoresque chez Hugo, la question se pose des influences qu'il a pu subir soit de la part des littérateurs comme Chateaubriand ou Lamartine, soit surtout de la part des artistes antérieurs ou contemporains ; et inversement on peut se demander quelle a été son influence sur les littérateurs et les artistes de son temps. Il serait également intéressant de rechercher en quoi le pittoresque de sa prose se distingue de celui de ses vers, et si la loi de son évolution est analogue ou parallèle. Et l'on pourrait être amené ainsi à se demander quels rapports unissent l'élément musical du vers à l'élément pittoresque, et ce que le premier ajoute au second. Tous problèmes que j'ai cru devoir écarter parce que la solution n'en pouvait être, à mon sens, utilement cherchée, avant que la véritable nature du pittoresque poétique n'eût été mise dans tout son jour. En effet la poésie ayant, plus que la prose, le caractère d'un art, c'était en poésie que la transposition d'art que je me pro-

posais d'étudier était plus parfaite, la nécessité même où est le poète de se resserrer dans la mesure du vers le forçant à donner à ses tableaux une unité plus forte et un relief plus saisissant. Et l'étude du pittoresque en vers devait nécessairement précéder celle du pittoresque en prose. D'autre part, on ne pouvait se poser la question des influences subies ou exercées par le pittoresque de Hugo, avant que ce pittoresque lui-même n'eût été clairement montré et défini [1] ; et pour la même raison, le rapport de l'élément musical à l'élément pittoresque supposait que les deux termes en présence eussent été étudiés séparément.

1. Je dois aller ici au-devant d'une objection. Comment pouvez-vous, me dira-t-on, établir l'*originalité* du pittoresque chez Victor Hugo, si vous n'avez pas fait auparavant l'étude des influences qu'il a pu subir ? Je réponds qu'une objection de ce genre implique une fausse conception de l'originalité. Ce qui constitue l'originalité d'une œuvre, d'une personnalité, d'une forme d'art doit en effet résider dans l'œuvre, la personnalité ou la forme d'art elle-même : c'est ce qu'il y a d'essentiel et de positif en elle. Un tel élément n'a donc besoin pour exister que de la chose même : il ne procède point d'une comparaison de la chose avec les autres choses. Ainsi l'originalité d'un artiste ne consiste pas à se différencier des autres, mais à traiter son sujet d'une manière personnelle. La distinction que l'on pourra faire entre ses œuvres et celles des autres artistes résulte d'une comparaison faite après coup, postérieure à la création, n'y ajoutant rien. C'est une originalité purement extérieure et superficielle ; son originalité profonde n'est pas là, mais dans la sincérité, la spontanéité et la puissance de son effort créateur. L'originalité extérieure et superficielle est relative à l'existence d'autres choses, et à une comparaison instituée par l'esprit ; l'originalité profonde est un absolu. (Cf. mon *Esquisse d'une philosophie de la nature*, I, 1, et mon étude sur *l'Originalité et l'Universalité dans l'art*.) Il en résulte que l'originalité du pittoresque chez Victor Hugo doit ressortir non d'une comparaison avec Chateaubriand, Lamartine ou Théophile Gautier, mais de l'étude des seules œuvres de Hugo : elle est prouvée par la sincérité de la peinture et par la logique interne qui préside à son évolution.

INTRODUCTION

LES TRANSPOSITIONS D'ART

Le peintre reproduit les objets en étalant des couleurs sur une surface plane. Il doit donc s'habituer à considérer les choses, en faisant en quelque manière abstraction de la distance. L'objet sur lequel il fixe ses regards découpe sa forme sur un fond coloré, et les différences d'éloignement se transforment en différences de coloration et de grandeur. Or c'est précisément ainsi que Victor Hugo, très souvent, perçoit les choses. Il se représente le réel tel qu'il est nécessaire de se le représenter pour le peindre. L'horizon qu'il a sous les yeux devient une surface plane, les divers objets qui le remplissent s'y dessinent ; et le relief de l'ensemble est évoqué par la configuration du dessin et les variations de la couleur. Il observe par exemple « l'arabesque des bois sur les cuivres du soir »[1]. Il note que « les effets de crépuscule découpent les formes à l'emporte-pièce »[2]. Un de ses héros, en marche dans la nuit, voit devant lui « un groupe de pignons et de cheminées mis en relief par la neige, le contraire d'une silhouette, une ville dessinée en blanc sur l'horizon noir, quelque chose comme ce qu'on appellerait aujourd'hui une épreuve négative »[3].

Le ciel à l'horizon scintillait étoilé,
Et sous les mille arceaux du vaste promontoire,
Brillait comme à travers une dentelle noire[4].

1. *Contemplations*, t. I, III, 8.
2. *Homme qui rit*, I, première partie, l. I, 1.
3. *Ibid.*, I, III, 3.
4. *Orientales*, I, « Feu du ciel », 7.

Il est très apte à suivre dans l'ensemble d'un paysage ou d'un groupe d'objets les lignes essentielles. Ici « les champs murés à hauteur d'appui avec des cordons de pierre sèche *dessinent* sur les plaines un bizarre échiquier » [1]. Là « la table mortuaire, étant derrière le poteau comme une barre horizontale, une sorte de grande croix vague *résulte* de Javert debout et de Mabœuf couché [2] ». Ailleurs il remarque que la bombe « courbant son éclair » entre Semlin et Belgrade leur « trace un pont de feu dans l'air » [3]. Sa vision est celle d'un dessinateur et d'un peintre.

Il a d'ailleurs le goût et le don de la couleur. La lune glissant à travers les mille arceaux arabes « sème les murs de trêfles blancs » [3]. La mer qui se brise « là-bas d'un flot d'argent brode les noirs îlots » [3]. Les arbres et les blés « jettent sur les chemins de soleil accablés leur frange d'ombre au bord d'un tapis de lumière » [4]. « L'horizon amincit sa bande de carmin [5]. » Paris lui apparaît « marqueté de ses mille toits d'ardoise et de tuiles comme une mosaïque rouge et bleue » [6]. Sa palette est d'une prodigieuse richesse. Il ne se contente pas de noter les différentes couleurs. Il tient encore souvent compte de la nuance spéciale qu'elles revêtent et de leur éclat particulier. Il observe par exemple, que « le ciel a toutes les nuances du bleu depuis la turquoise jusqu'au saphir, et la baie toutes les nuances du vert depuis l'émeraude jusqu'à la chrysoprase » [7]. Il voit des nuages « d'or, de plomb, de cuivre et de fer [8] », l'aile du papillon « or, pourpre, émail, vermil-

1. *Archipel de la Manche*, II : « Guernesey ».
2. *Les Misérables*. V, I, 2.
3. *Les Orientales*, XXXV : « le Danube en colère » ; XXXI « Grenade » ; X : « Clair de lune ».
4. *Légende des siècles*, XVI : « Sultan Mourad », 3.
5. *Feuilles d'automne*, XXXVII : « la Prière pour tous ».
6. *Notre-Dame de Paris*, IX, II.
7. *Alpes et Pyrénées*, 1843, VIII : « Passages ».
8. *Feuilles d'automne*, XXXV : « Soleils couchants ».

lon[1] ». Il décrit « un scarabée splendide et agile, vert, pourpre, flamme et or »[2]. Pour rendre les nuances, les différences d'éclat ou de poli, les sensations de toucher qu'évoquent naturellement certaines couleurs, il a recours à des comparaisons tirées des étoffes et des minéraux. « Les grandes plantes gaufrées aux larges feuilles de drap vert pâle[3] », « un pauvre bourdon mouillé en velours jaune et noir » et « l'aile de crêpe » de la guêpe n'échappent pas à sa vue perçante[4]. Il revêt les collines de « casaques de velours vert déchiré çà et là »[5]. Il voit « grâce à la pluie.... tous les velours, tous les satins, tous les vernis, tous les ors qui sortent de terre sous forme de fleurs »[6]. Pour son œil, singulièrement sensible aux tons des étoffes, le soir « tend le ciel de ses moires ardentes »[7]. Ilparle ailleurs de « la moire magnifique que font sur les prairies et les rivières les déplacements de l'ombre et de la clarté »[8]; des « oiseaux de cuivre rouge » « moirés par l'ombre et le soleil »[9], montre l'araignée attachant « aux tulipes de soie ses rondes dentelles d'argent »[10]. Pour rendre l'aspect poli que prennent quelquefois les nuages noirs frangés et veinés de gris, il les compare à des marbres[11].

Il est également attentif aux variations de la lumière. « Rien n'échappe à son attention, remarque très justement M. Huguet, dans les nuances successives que donnent au

1. *Feuilles d'automne*, XVI.
2. *Post-scriptum de ma vie* : « Promontorium somnii ».
3. *Les Misérables*, IV, III, 2.
4. *Le Rhin*, XXXV : « Zurich ». *Contemplations*, t. I, l. III, 9.
5. *Alpes et Pyrénées*, 1843, VI : « De Bayonne à Saint-Sébastien ».
6. *Les Misérables*, V, I, 16.
7. *Voix intérieures*, XIX.
8. *Quatre-vingt-treize*, III, III, 7.
9. *Voix intérieures*, IV : « A l'arc de triomphe », 6.
10. *Les Rayons et les Ombres*, XVII : « Spectacle rassurant ».
11. *Contemplations*, IV, XII : « A quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt ».

ciel du matin les progrès de la lumière [1]. » Il observe les différents jeux de l'ombre et du soleil, l'ombre des branches errant sur la gorge blanche des actrices [2], les rayons du soleil et les ombres des arbres se succédant tour à tour sur les vases de marbre des allées [3], les effets singuliers du crépuscule, les divers effets du clair-obscur. Il note à plusieurs reprises l'aspect que prennent les pièces d'eau aux différentes heures du jour.

Le soleil grandissait les ombres des passants
Et faisant briller l'eau des lointains frémissants
Allumait des miroirs sous les rameaux des saules [4].

La nuit de l'eau, dans l'ombre, argente la surface [5].

Il est extrêmement sensible à l'éclat. Il s'enchante de la « joaillerie des coquillages », des « pierreries de la mer » dont est « brodé et incrusté » « le merveilleux palais de l'abîme », de leur « amoncellement étincelant » qui fait « d'ineffables radiations à travers lesquelles on entrevoit un fouillis d'azurs et de nacres, et des ors de toutes les nuances de l'eau » [6]. On pourrait dire de lui, comme on l'a dit si joliment de Gustave Moreau, qu'il broyait des pierres précieuses dans ses couleurs.

Les giroflées qui s'étalent sur les murs font une « bijouterie » [7].

Dans les écrins verts de la mousse
Luit le scarabée, or vivant [8].

1. *La Couleur, la Lumière et l'Ombre dans les métaphores de Victor Hugo. Conclusion*, p. 203. Voyez la description de l'aube dans *les Misérables* (IV, III, 8).
2. *Contemplations*, I, XXII : « la Fête chez Thérèse ».
3. *Voix intérieures*, XXI.
4. *Toute la Lyre*, II, XXI.
5. *Feuilles d'automne*, XXXVII : « la Prière pour tous ».
6. *Travailleurs de la Mer*, II, I, 13, et II, IV, 4.
7. *Les Misérables*, IV, III, 3.
8. *Rayons et Ombres*, XVII : « Spectacle rassurant ».

L'insecte vert qui rôde
Luit, vivante émeraude
Sous les brins d'herbe verts [1].

La robe de la Esméralda, « semée de paillettes, scintille, bleue et piquée de mille étincelles » [2]. Les hallebardiers suisses « ont deux frocs de guerre, un jaune et l'autre blanc ».

Sur le jaune l'or brille et largement éclate ;
Quand ils portent le blanc sur la veste écarlate...
On leur voit sur le corps ruisseler tant d'argent
Que ces fils des glaciers semblent couverts de givre [3].

Cette dernière citation nous montre, outre la sensibilité très vive de l'œil du poète à l'éclat, son habileté à harmoniser les couleurs. Il dispose en effet des couleurs comme un peintre. Souvent il fait ressortir l'une par l'autre : il se plaît, par exemple, à évoquer « un fruit vert sur un arbre d'or [4] », ou « des éléphants blancs chargés de femmes brunes » [5], à faire jaillir le lait blanc sous les doigts noirs des négresses [6].

Les monts gris sont bordés d'un long fil écarlate [7].

Un coin du ciel est brun, l'autre lutte avec l'ombre,
Et déjà succédant au couchant riche et sombre,
Le crépuscule gris meurt sur les coteaux noirs [8].

Sa description va même jusqu'à donner l'impression d'un ciel brossé par un peintre, l'illusion de la pâte étalée par le pinceau :

« Quelques nuages paraissaient brûlés par les autres, et

1. *Orientales*, IX : « la Captive ».
2. *Notre-Dame de Paris*, VII, 4.
3. *Légende des siècles*, XXXI : « le Régiment du baron Madruce », 1.
4. *Orientales*, XXII : « Vœu ».
5. *Ibid.*, XLI : « Novembre ».
6. *Ibid.*, I : « le Feu du ciel », 3.
7. *Légende des siècles*, XV : « Eviradnus », 18.
8. *Feuilles d'automne*, XXXV : « Soleils couchants ».

sur les tas de nuées rouges qui ressemblaient à des braises, ils ressemblaient à des fumées [1]. »

Il n'a pas seulement le don du dessin et de la couleur, mais aussi celui de la composition. Il groupe, en peintre, les différents éléments de son tableau.

Adieu, la goëlette
Dont la vague reflète
Le flamboyant squelette,
Noir dans les feux sanglants [2] !

Et ce tableau complet est quelquefois évoqué avec toute sa perspective, et ses divers plans diversement colorés :

« Le vent tordait cette immense pourpre de la bataille où les navires apparaissaient et disparaissaient comme des spectres. Au premier plan, le squelette noir de la corvette se détachait sur ce fond rouge [3]. »

C'est ici le lieu de rappeler que Victor Hugo n'a pas été seulement un écrivain, mais un dessinateur, et un dessinateur très original [4]. Tous ses dessins, sans doute, n'ont pas la même valeur, mais un assez grand nombre dénotent une science profonde du clair-obscur, une grande aptitude à saisir les lignes essentielles d'un paysage, le don de la composition, de l'animation et de la vie. Ils ne donneraient d'ailleurs du talent pittoresque de Hugo qu'une idée fort incomplète, puisque la couleur y fait défaut et qu'ils se réduisent à des oppositions de blanc et de noir.

Le peintre est en même temps un sculpteur. S'il est capable de ne retenir de l'objet que ses couleurs et ses lignes, et de projeter sur un plan l'apparence sensible que la réalité lui présente, il peut aussi, quand bon lui semble, concentrer

1. *Travailleurs de la Mer*, II, II, 6.
2. *Orientales* : V. « Navarin ».
3. *Quatre-vingt-treize*, I, II, 10.
4. Son aptitude naturelle au dessin s'était manifestée de très bonne heure. *Victor Hugo raconté*, XX : « le Collège des nobles ».

son attention sur les reliefs et modeler les contours. Cette aptitude à la vision sculpturale se manifeste dans la conception d'ensembles, de poses et d'attitudes que seule la sculpture peut rendre dans toute leur originalité. Souvent il détache des groupes en relief dans le champ de sa vision. Il imagine « des évolutions de groupes monstrueux, de vastes bas-reliefs », en même temps que « des fresques colossales » :

Cela montait dans l'ombre. On eût dit une armée
Pétrifiée avec le chef qui la conduit
Au moment qu'elle osait escalader la nuit [1].

Il voit à la manière d'un sculpteur, lorsqu'il évoque la lionne abritant « le groupe monstrueux des lionceaux sans yeux qui fouillent sous son ventre fauve » [2]. Très sensible aux attitudes de la sculpture, il représente Nemrod « les mains sur les genoux comme les dieux d'Egypte » [3], et nous décrit ailleurs « des plafonds d'un seul bloc couvrant de vastes salles — où sans jamais lever leurs têtes colossales — veillaient, assis en cercle et se regardant tous — des dieux d'airain posant leurs mains sur leurs genoux » [4]. Après la sculpture égyptienne, la sculpture antique ou classique :

Comme une nymphe au front dormant
Qui seule sous l'obscure voûte
D'où son eau suinte goutte à goutte
Penche son vase tristement [5].

C'était, sous un amas de rameaux sans verdure,
Une pauvre statue, au dos noir, au pied vert,
Un vieux faune isolé dans le vieux parc désert,
Qui de son front penché touchant aux branches d'arbre,
Se perdait à mi-corps dans sa gaine de marbre [6].

1. *Légende des Siècles* : « Vision d'où est sorti ce livre ».
2. *Voix intérieures*, IV : « A l'arc de triomphe ».
3. *Fin de Satan*, I : « le Glaive », v, 1.
4. *Orientales*, I : « Feu du ciel », 7.
5. *Voix intérieures*, IV : « A l'arc de triomphe », 5.
6. *Rayons et Ombres*, XXXVI : « la Statue ».

Il voit, comme un bas-relief, une ruée de soldats à la bataille :

Tous poussant au combat le cheval qui hennit,
Le drapeau qui se gonfle et le canon qui roule,
A l'immense mêlée ils se rueront en foule [1].

Il modèle :

Quand la plaine est là, ressemblant
A la morte, dont un drap marque
L'obscur profil sinistre et blanc [2].

Ils gisent dans le champ sinistre et solitaire.
La neige les modèle avec son linceul blanc [3].

Il campe superbement ces étranges statues équestres :

On voyait des clairons, à leur poste gelés,
Restés debout, en selle et muets, blancs de givre,
Collant leur bouche en pierre aux trompettes de cuivre [4].

Par un procédé inverse de celui qu'il emploie quand il plaque les objets sur l'horizon, il fait saillir les formes, et voit en relief ce qui de soi-même se présenterait plutôt comme une peinture. C'est ainsi qu'il compare la « rondeur échancrée » du soleil à « la coupole dorée d'un palais d'orient dont on approcherait » [5]. Il se plaît à évoquer, avec un sens très vif du relief et de la distance, des architectures colossales.

Quelquefois, sous les plis des nuages trompeurs,
Loin dans l'air, à travers les brèches des vapeurs,
Par les vents du soir remuées,
Derrière les derniers brouillards, plus loin encor,
Apparaissent soudain les mille étages d'or
D'un édifice de nuées.

1. *Voix intérieures*, IV : « A l'arc de triomphe », 8.
2. *Contemplations*, III, XXX, 3.
3. *L'Année terrible* : « Déc. », VIII.
4. *Châtiments*, V, XIII : « l'Expiation », 1.
5. *Feuilles d'automne*, XXXVIII : « Pan. »

Et l'œil épouvanté par delà tous les cieux,
Sur une île de l'air au vol audacieux
Dans l'éther libre aventurée,
L'œil croit voir jusqu'au ciel monter, monter toujours
Avec ses escaliers, ses ponts, ses grandes tours,
Quelque Babel démesurée [1].

Le relief, grâce au puissant mouvement d'ascension créé par la pensée et soutenu par le rythme, est magistralement évoqué malgré l'imprécision voulue du dessin. Avec la même tendance à modeler les formes par l'action, Victor Hugo nous donne volontiers des architectures d'un dessin plus net :

Avec les toits brûlants, les villes enflammées,
Le noir temple du deuil par les vents est construit.
On voit d'ici monter ces énormes fumées,
Colonnes torses de la nuit [2].

Il imagine en architecte la masse et l'équilibre puissant des nuages :

Je voyais comme on dresse au lieu d'une victoire
Un grand arc de triomphe éclatant et vermeil,
A l'endroit où s'était englouti le soleil,
La sombre nuit bâtir un porche de nuées [3].

La vision architecturale est parfois singulièrement originale et précise. Le sculpteur de bas-reliefs impose sa forme à la réalité, suivant les exigences de son art.

« Le régiment tourne en spirale à l'entour d'une montagne qui ressemble alors à ces colonnes triomphales autour desquelles montent des bataillons de bronze [4]. »

On peut rappeler à ce propos le goût très vif qu'il a pour l'architecture, source d'innombrables métaphores empruntées

1. *Feuilles d'automne*, xxxv : « Soleils couchants », 5.
2. *Les Quatre Vents de l'Esprit* : « En plantant le chêne des Etats-Unis d'Europe. »
3. *Contemplations*, IV, xxiv.
4. *Han d'Islande*, xxx.

à cet art. Il voit l'océan « sculptant des fiers écueils la haute architecture »[1] ; il décrit longuement le cirque de Gavarnie, « mur vertical »

> Où comme un bas-relief le glacier blanc s'incruste[2].

Il a fait d'une cathédrale le sujet d'un de ses romans. Un grand nombre de ses dessins à la plume reproduit des architectures fantastiques.

La vision du sculpteur et de l'architecte se fond d'ailleurs dans celle du peintre, puisque la poésie ne réalise pas le relief comme le sculpteur et l'architecte, mais le suggère au moyen des mots comme le peintre au moyen des couleurs. Nous ne séparerons donc plus dans le cours de cette étude le peintre du sculpteur ni de l'architecte. Il nous suffit d'avoir montré chez Victor Hugo une égale aptitude à la vision propre à ces différents arts, aptitude par laquelle s'explique la perfection des transpositions d'art que nous aurons à signaler dans son œuvre[3].

Mais Victor Hugo n'a pas seulement la vision d'un peintre : il en a la sensibilité, c'est-à-dire que non content de se représenter les lignes, les couleurs et les formes, comme pourrait le faire un artiste qui se proposerait de les reproduire par le pinceau, le ciseau ou le burin, il dégage d'un spectacle une impression d'ensemble qui en fait ressortir l'originalité, et il le fait avec tant de bonheur que les ta-

1. *Voix intérieures*, XXVIII : « Pensar, dudar ».
2. *Dieu*, II : « les Voix », I, 2.
3. Ces transpositions d'art sont nombreuses et quelques-unes d'entre elles doivent être relevées pour donner une idée de la variété et de la souplesse de talent de l'artiste. Elles soulèvent d'ailleurs un difficile problème dont la solution exigerait une étude spéciale, celle de l'influence exercée sur Victor Hugo par les artistes contemporains, et celle que lui-même put exercer sur eux. Du point de vue où nous sommes placés, nous devons nous borner à constater des analogies : comme elles n'altèrent en rien les caractères généraux du pittoresque que nous nous proposons de mettre en lumière, la question de leur origine reste en dehors de notre étude.

bleaux qu'il place ainsi sous nos yeux appellent la comparaison avec des œuvres de peintres.

Les dessins de Victor Hugo sont plus romantiques que réalistes, bien qu'on y trouve souvent une observation très attentive du réel. Les plus expressifs d'entre eux rappellent Rembrandt ou Goya ; Rembrandt par leurs oppositions d'ombre et de lumière, par leur intense poésie, par la puissance de rêve concentrée en eux ; Goya, par la fougue extraordinaire du trait, et le caractère saisissant de l'ensemble[1]. Mais le crayon et la palette du poète sont plus riches que ceux de l'artiste, et ses poésies, par la composition, le dessin, la couleur, évoquent non seulement Goya ou Rembrandt, mais les artistes les plus divers.

Il a quelquefois la vision d un paysagiste anglais, Wilson, par exemple :

> Qu'une tour en ruine au flanc de la montagne
> Pende, et jette son ombre au flot d'un lac d'azur[2].

Mais plus souvent, il donne à ses vues de la nature la fraîcheur et la poésie d'un Corot :

> Vieux saules, vous prendrez de tristes attitudes,
> Et vous vous mirerez vaguement aux lavoirs[3].
>
> Là, des saules pensifs qui pleurent sur la rive,
> Et comme une baigneuse indolente et naïve,
> Laissent tremper dans l'eau lé bout de leurs cheveux[4].

Il esquisse, avec une réminiscence de Virgile, un classique paysage d'Italie, à la manière d'Hubert Robert :

1. *Buste féminin*, dessin à l'encre, et *John Brown* (Musée Victor Hugo, reproduits dans le livre d'Arsène Alexandre, *la Maison de Victor Hugo*, p. 198 et 209), rappellent très nettement les compositions les plus fougueuses de Goya. Pour la science du clair-obscur, on peut citer *Matin* (1847), *Jersey* (1854), p. 40 et 159 de l'ouvrage précité.

2. *Odes*, V. XI : « Paysage ».

3. *Les Rayons et les Ombres*, XVI.

4. *Les Feuilles d'automne*, XXXIV : « Bièvre ».

... Où le chevreau lascif mord le cytise en fleurs,
Où chante un pâtre assis sous une antique arcade,
Où la brise du soir fouette avec la cascade
Le rocher tout en pleurs [1].

Dans un de ses recueils les moins pittoresques, on a la surprise de trouver ce petit tableau qui rappelle, par ses trois derniers vers, les peintres hollandais et plus particulièrement certains tableaux de Ruisdael ou d'Hobbema :

... Des ocres et des craies,
Plaines où les sillons croisent leurs mille raies,
Chaumes à fleur de terre et que masque un buisson,
Quelques meules de foin debout sur le gazon,
De vieux toits enfumant le paysage bistre [2]...

Il ébauche en trois vers un tableau champêtre :

Les charrettes de foin dans les chemins roulant
Laissent leurs cheveux verts et flottants, à poignées,
Aux branches qui les ont au passage peignées [3].

Ce peintre de paysages est également un portraitiste. Son portrait de Charles X fait songer aux peintres anglais, en particulier à Lawrence :

Une double épaulette à couronne chargeait
Son uniforme vert à ganse purpurine,
Et l'ordre et la Toison faisaient sur sa poitrine,
Auprès du grand cordon moiré de bleu changeant
Deux foyers lumineux, l'un d'or, l'autre d'argent [4].

1. *Feuilles d'automne*, XXXVIII : « Pan ».

2. *Contemplations*, II, VI : « Lettre ». Des deux vers que nous soulignons, le premier évoque le *Paysage* de Ruisdael, du musée de Dijon ; le dernier fait penser au *Paysage en lisière de forêt avec hutte de bûcheron* d'Hobbema. (Collection de M. Warneck, a figuré en 1911 à l'Exposition des grands et petits maîtres hollandais du XVII[e] siècle dans la salle du jeu de Paume à Paris.)

3. *Dernière gerbe*, IV : « Tas de pierres », éd. Lévy, p. 199. Cf. *ibid.*, II : « Bout de paysage, p. 115. On trouve, même œuvre, p. 200 :

Au centre du combat, sur le ciel clair du soir
On voit dans la mêlée un cavalier tout noir
Qui sonne du clairon sur un pont couvert d'hommes.

4. *Les Rayons et les Ombres*, II : « le 7 août 1828 ».

Ailleurs, il nous donne cette esquisse admirable de mouvement et de vie, un sujet de Callot traité par Gustave Doré :

Quel est donc ce brigand qui là-bas, nez au vent,
Se carre, l'œil au guet et la hanche en avant,
Plus délabré que Job et plus fier que Bragance,
Drapant sa gueuserie avec son arrogance,
Et qui, froissant du poing sous sa manche en haillons
L'épée à lourd pommeau qui lui bat les talons,
Promène d'une mine altière et magistrale
Sa cape en dents de scie et ses bas en spirale [1] ?

Ailleurs il fait songer à Rembrandt par la profondeur pensive de l'ombre, du miroitement et de l'attitude :

Le grand prêtre est assis, fatal comme un prophète,
Et l'on voit remuer vaguement sur sa tête,
Comme au vent de la nuit brille et tremble un fanal
La tiare, clarté du sombre tribunal [2].

La Fête chez Thérèse évoque les peintres du XVIIIe siècle, Pater, Lancret, et surtout Wateau. C'est *l'Embarquement pour Cythère* qui revit ici et que tout rappelle : sujet, composition, paysage, attitudes des personnages, couleur, atmosphère, poésie. La transposition d'art est parfaite.

Des couples pas à pas erraient de tous côtés.
C'étaient les fiers seigneurs et les rares beautés,
Les Amyntas rêvant auprès des Léonores,
Les marquises riant avec les monsignores,
Et l'on voyait rôder dans les grands escaliers
Un nain qui dérobait leur bourse aux cavaliers.

1. *Ruy-Blas*, I, 2.
2. *La Fin de Satan*, XII : « Jésus-Christ ». Il le rappelle encore par certains contrastes d'ombre et de lumière, avec une exagération de l'effet lumineux qui le rapproche des impressionnistes :

Toute la salle semble un grand linéament
D'abîme modelé dans l'ombre vaguement.
Au fond la table éclate avec la brusquerie
De la clarté heurtant les blocs d'orfèvrerie.

(*Lég.*, XV : « Eviradnus », 7.)

Ce nain romantique fait penser à Dévéria plus qu'aux peintres du XVIIIe siècle. Mais la discordance est légère.

Perché, jambe pendante, au sommet du portail,
Carlino se penchait, écoutant les aubades,
Et son pied ébauchait de rêveuses gambades.

Le soleil tenait lieu de lustre ; la saison
Avait brodé de fleurs un immense gazon,
Vert tapis déroulé sous maint groupe folâtre.

La nuit vint ; tout se tut ; les flambeaux s'éteignirent...
Dans les bois assombris, les sources se plaignirent.
Le rossignol caché dans son lit ténébreux
Chanta comme un poète et comme un amoureux.
Chacun se dispersa sous les profonds feuillages ;
Les folles en riant entraînèrent les sages ;
L'amante s'en alla dans l'ombre avec l'amant ;
Et troublés comme on l'est en songe, vaguement,
Ils sentaient par degrés se mêler à leur âme,
A leurs discours secrets, à leurs regards de flamme,
A leur cœur, à leurs sens, à leur molle raison,
Le clair de lune bleu qui baignait l'horizon [1].

C'est encore le XVIIIe siècle qui revit dans ce pastel aux teintes effacées, d'un goût si sûr et si délicat, et qui semble annoncer *les Fêtes galantes* de Verlaine :

Le paysage est plein d'amantes,
Et du vieux sourire effacé
De toutes les femmes charmantes
Et cruelles du temps passé.

Sans les étreindre les années
Ont couvert de molles pâleurs
Les robes vaguement traînées
Dans de la lumière et des fleurs.

Un bateau passe. Il porte un groupe
Où chante un abbé violet ;
L'ombre des branches se découpe
Sur le plafond du tendelet.

A terre, un pâtre aimé des muses
Qui n'a que la peau sur les os

1. *Contemplations*, I, XXII.

Regarde des choses confuses
Dans le profond ciel plein d'oiseaux [1].

Certaines de ses compositions ont la fougue, la poésie et la couleur des Delacroix :

C'était l'heure où sortaient les chevaux du soleil.
Le ciel, tout frémissant du glorieux réveil,
Ouvrait les deux battants de sa porte sonore.
Blancs, ils apparaissaient, formidables d'aurore.
Derrière eux, comme un orbe éclatant, couvert d'yeux,
Eclatait la rondeur du grand char radieux ;
On distinguait le bras du dieu qui les dirige ;
Aquilon achevait d'atteler le quadrige ;
Les quatre ardents chevaux dressaient leurs poitrails d'or.
Faisant les premiers pas, ils se cabraient encor
Entre la zone obscure et la zone enflammée.
De leurs crins d'où semblait sortir une fumée
De perles, de saphirs, d'onyx, de diamants,
Dispersée et fuyante au fond des éléments,
Les deux premiers, l'œil fier, la narine embrasée,
Secouaient dans le jour des gouttes de rosée ;
Le dernier secouait des astres dans la nuit [2].

Un autre poème évoque avec une netteté singulière *la Justice et la Vengeance divines poursuivant le Crime*, de Prud'hon :

J'ai pour esclave un astre ; alors que vient le soir,
J'ai ma lampe ; la lune au front humain m'éclaire ;
Et si quelque assassin dans le bois séculaire
Vers l'ombre la plus sûre et le plus âpre lieu
S'enfuit, je le poursuis de ce masque de feu [3].

C'est à Millet que fait penser le semeur des *Chansons des rues et des bois*. « Chez Millet, écrit M. Charles Saunier, ce qui frappe avant tout, c'est l'attitude ; et celle-ci est tellement essentielle, prenante, que l'émotion s'impose, intense,

1. *Chansons des rues et des bois*, I, VI, 20 : « Lettre ».
2. *Légende des siècles*, XXII : « le Satyre », 1.
3. *Légende des siècles*, LIX : « Abîme ».

d'un seul coup, sans qu'un épisode accessoire la prépare ou la vienne entretenir [1]. » Ici aussi, Hugo s'attache à l'attitude. Comme Millet, il nous montre le paysan laborieux et tenace, profondément attaché à la terre, et il en sent la grandeur ; comme lui, il élève au sublime la réalité quotidienne en élargissant jusqu'aux étoiles « le geste auguste du semeur » [2].

Réaliste à la manière de Millet, romantique à la manière de Delacroix, néo-classique à la manière de Corot, il est parfois aussi impressionniste à la manière des peintres modernes :

« Les statues nues et blanches avaient des robes d'ombre trouées de lumière : ces déesses étaient déguenillées de soleil ; il leur pendait des rayons de tous côtés [3]. »

Avec le mauvais goût en moins et le talent en plus, c'est déjà la vision de nos impressionnistes. Ailleurs Hugo rappellera Jean Veber, et l'on se demande si des passages comme ceux-ci n'auraient pas inspiré *la Maison borgne* ou *les maisons sont des visages ;* « Ces vieilles baraques du moyen âge normand ont des profils presque humains... La lucarne est l'œil borgne... Elles se touchent du front comme si elles complotaient un mauvais coup [4]. » — « Un hideux encadrement de vieilles maisons dont les façades... lui semblaient dans l'ombre d'énormes têtes de vieilles femmes rangées en cercle, monstrueuses et rechignées, qui regardaient le sabbat en clignant des yeux [5]. »

On pourrait sans doute multiplier les exemples, mais il n'entre pas dans le dessein de cet ouvrage d'instituer un pa-

1. *Histoire du paysage en France,* Jean-François Millet, p. 245.

2. *Chansons des rues et des bois*, II, I, 3 : « Saison des semailles » ; « le Soir ». Le *Semeur* de Millet figurait au Salon de 1850. Hugo a pu le connaître.

3. *Les Misérables*, V, I, 16.

4 *Les Travailleurs de la mer*, I, v, 6.

5. *Notre-Dame de Paris*, II, 6.

rallèle entre l'histoire de la peinture et le pittoresque de Hugo. Ayant prouvé que le poète était en même temps un peintre, nous devons maintenant rechercher quelles formes a pu prendre, dans ses différentes œuvres, ce talent si caractérisé.

PREMIÈRE PARTIE

LE PEINTRE

CHAPITRE I

LE RÊVE PITTORESQUE.

§ 1. — *Période des essais : « les Odes et Ballades ».*

Les *Odes*, prises dans leur ensemble, n'ont rien qui puisse retenir longtemps notre attention. Leur poésie, quoique très imagée, est rarement pittoresque. On y peut cependant noter quelques dessins précis et nets comme on en retrouve dans toute l'œuvre de Hugo.

> L'hippopotame informe et les noirs crocodiles
> Nagent autour du cirque en un large canal [1].
>
> Et la ville, à mes pieds, d'arbres enveloppée
> Etend ses bras en croix et s'allonge en épée,
> Comme le fer d'un preux dans la plaine oubliée [2].
>
> Le cheval fait sonner son harnais qu'il secoue [3].

Le quatrième et le cinquième livre des *Odes* attestent ainsi un effort visible vers le pittoresque. *Mon enfance*, *le Chant du Cirque*, *le Chant de fête de Néron*, *Rêves* nous offriraient plus d'un trait d'une précision égale à ceux que nous venons de citer.

1. *Odes*, IV, XI : « le Chant du Cirque ».
2. *Ibid.*, V, XVIII : « Aux ruines de Montfort l'Amaury ».
3. *Ibid.*, V, XIX : « le Voyage ».

Mais dans l'ensemble, le pittoresque reste lâche et diffus. L'art de grouper les différents objets de manière à suggérer au lecteur un tableau complet, où les détails sont tout à la fois concordants entre eux et subordonnés à l'ensemble, fait manifestement défaut. Nous sommes d'autant plus autorisés à voir dans ce manque de concentration et d'unité un effet de l'inexpérience, que l'évolution ultérieure du poète nous montrera un progrès presque continu vers la concentration et l'unité, et que très souvent le détail pittoresque lui-même présente le même manque de cohérence et de précision que l'ensemble, malgré l'effort visible du poète vers le pittoresque et la couleur. En effet, si l'on trouve dans les *Odes* et surtout dans les *Ballades* des vers qui font image [1], il arrive aussi souvent que le tableau est comme délayé ou que l'image générale reste confuse.

Soudain à leurs regards une lueur rampante
En bleuâtres sillons sur la hauteur serpente [2].

Rampante et *serpente* font double emploi ; le mot *sillon* est peu heureux, et se superpose maladroitement *à lueur ; à leurs regards* est explétif. Le poète est mieux inspiré lorsqu'il écrit :

Et de bleuâtres feux se croisent sur les eaux

Il disait déjà dans les *Odes :*

Tantôt d'une eau dormante, il lève son front bleu ;
Tantôt son rire éclate en rouges étincelles [3].

1. *Ballades*, xv : « la Fée et la Péri » :

Et le chasseur debout sur la roche pendante.
... Le soir, lorsque les dromadaires
Près du puits du désert s'arrêtent fatigués.
... Et sous ses portes triomphales
Douze éléphants de front passent avec leurs tours.

2. *Ballades*, VIII : « les Deux Archers ».
3. *Odes*, V, VII : « le Cauchemar ».

Avec une recherche un peu naïve de la couleur, l'image demeure vague, diffuse. Le poète n'est pas encore sûr de lui. Il hésite et tâtonne.

Très colorées et très imagées, les *Ballades*, quoique marquant un progrès sur les *Odes*, restent au fond peu pittoresques. Visiblement, ici encore, le poète fait l'essai de son talent de peintre, mais il est encore loin d'avoir acquis la maîtrise et l'habileté technique qu'il aura plus tard. « Le faisan doré par l'âtre qui pétille... la stature — du brigand dont un sabre a chargé la ceinture [1]... L'ombre joyeuse danse autour du noir foyer » [2], demeurent des vers isolés au milieu de compositions encore vagues. A peine peut-on relever de temps en temps une esquisse assez complète :

... Son cheval caparaçonné
Qui sous son poids hennit, s'arrête,
Et marche en secouant la tête,
De plumes rouges couronné [3].

Voici l'heure où les morts dansent d'un pied débile.
La lune au pâle front les regarde immobile ;
Et le hideux vampire, ô comble de frayeur,
Soulevant d'un bras fort une pierre inutile
Traîne en sa tombe ouverte un tremblant fossoyeur [4].

Une chose doit cependant nous frapper dans les *Ballades*, c'est la tendance à faire de l'ensemble d'un poème une vision pittoresque. Le voyageur isolé qui s'éloigne, accom-

1. *Odes*, x : « Au voyageur ».
2. *Ibid.*, III : « la Grand'Mère ».
3. *Ibid.*, VI : « la Fiancée du timbalier ».
4 *Ibid.*, II : « le Sylphe ». La couleur de cette strophe qui fait penser aux ballades allemandes se retrouve, un peu atténuée, dans quelques vers des *Orientales*, XXIII : « Fantôme », où le poète nous montre un spectre menant une jeune fille morte

à la danse fatale
Au chœur aérien dans l'ombre voltigeant.
Et sur l'horizon gris la lune est large et pâle,
Et l'ardent ciel des nuits teint d'un reflet d'opale
Le nuage aux franges d'argent.

pagné de son chien inquiet et hâtant dans la nuit son cheval résigné, forme déjà dans ses grandes lignes un tableau. On en pourrait dire autant de *la Ronde du Sabbat* (datée de 1825) qui a inspiré à Louis Boulanger la célèbre lithographie de 1828, où plus d'un détail indiqué par le poète se trouve scrupuleusement reproduit.

Mais ce qui fait le véritable intérêt des *Odes et Ballades*, c'est que nous y trouvons le germe de presque tous les genres de pittoresque propres à Hugo, ou du moins les tendances qui devaient donner naissance à ceux-ci. C'est d'abord le coloris brillant et le procédé successif des *Orientales:*

> ... le hussard rapide
> Parant de gerbes d'or sa poitrine intrépide,
> Et le panache blanc des agiles lanciers,
> Et le dragon mêlant sur son casque gépide
> Le poil taché du tigre aux crins noirs du coursier [1].

Nous retrouvons la même couleur éclatante dans les visions de l'Orient : *la Fée et la Péri :*

> ... le dôme d'étain du minaret des Maures ;
> La pagode de nacre au toit rose et changeant ;
> La tour de porcelaine aux clochettes dorées
> Et dans les jonques azurées
> Le palanquin de pourpre aux longs rideaux d'argent [2].

Pluie d'été nous offre des exemples d'observation exacte comme nous en trouverons dans toute l'œuvre de Hugo, mais surtout dans la période qui s'étend des *Feuilles d'automne* aux *Rayons et Ombres* inclus.

> On voit...
> ... les monts, de la brume enfuie
> Sortir, et ruisselants de pluie
> Les toits d'ardoise étinceler [3].

1. *Odes*, V, IX : « Mon enfance ».
2. *Ballades*, XV.
3. *Odes*, V, XXIV.

Le goût du poète pour l'obscurité et pour les tons noirs, les effets de clarté dans la nuit [1], les oppositions de blanc et de noir [2], apparaissent, sans y aboutir toutefois à une forme distincte de pittoresque, dans *les Deux Archers*, *la Ronde du Sabbat*, *la Légende de la Nonne*, en attendant qu'ils s'affirment dans *les Contemplations* ou *la Fin de Satan*. *La Mêlée* nous offre une première ébauche des tableaux épiques de la *Légende* [3]. *Le Géant* nous atteste déjà la prédilection du poète pour les formes gigantesques et sa recherche de l'effet colossal.

Moi qui peux, succédant au vieillard qui décline,
Les pieds dans le vallon, m'asseoir sur la colline
Et de mon souffle au loin courber les peupliers [4].

On aperçoit même vaguement la tendance à la déformation de la vision qui tient une si grande place dans la deuxième manière du poète :

Quand la nuit...
Change à l'horizon fantastique
Les deux clochers en deux géants [5].

Mais, en dépit de tout, il est visible que le poète ne sait pas encore faire un tableau. On trouve un peu partout des traits pittoresques, des esquisses, des ébauches, aucune

1. « Les deux archers » :

Et les chauves souris que tout sabbat réclame
Volaient, et par moments épouvantaient la flamme
De leur grande aile aux ongles noirs.

2. *Ballades*, XIII : « la Légende de la nonne » :

Toutes les nuits dans ce manoir
Se cherchent sans jamais s'atteindre
Une ombre blanche, un spectre noir.

3. *Ibid.*, VII.

4. *Ibid.*, V. Le poète nous montrera plus tard :

Des hommes monstrueux assis sur les collines.

(*Fin de Satan*, I, 1.)

5. *Ibid.*, XIII : « la Légende de la nonne ».

grande composition achevée. Le détail fini est isolé, perdu et comme noyé dans un ensemble imparfait. Il faut arriver aux *Orientales* pour que le talent du peintre s'affirme dans sa plénitude.

§ 2. — *Période des réalisations : « les Orientales »*.

Victor Hugo nous apprend lui-même que l'idée des *Orientales* lui est venue en contemplant le coucher du soleil [1], à une époque où il se livrait chaque soir à ce divertissement, et étudiait comme un peintre les effets de la lumière [2]. M. Léopold Mabilleau en conclut, avec assez de vraisemblance, que la sensation d'éblouissant éclat laissée par cette poésie artificielle « est due sans doute à l'échauffement réel des yeux et de l'esprit qu'il s'est complu à chercher dans la contemplation de la plus violente lumière [3]». A l'appui de sa thèse, il peut noter qu'avec l'hiver et novembre, le beau rêve d'Asie avorte, comme le dit Victor Hugo lui-même [4], et que le poète souhaite vainement voir surgir

> Quelque ville mauresque éclatante, inouïe,
> Qui comme la fusée en gerbe épanouie,
> Déchire le brouillard avec ses flèches d'or [5].

Cette hypothèse de M. Mabilleau me semble d'autant plus acceptable que l'intense lumière des *Orientales*, exception faite pour les *Soleils couchants* qui sont de même date [6], ne se retrouve plus dans les recueils ultérieurs.

L'intensité de la lumière a pour corrélatifs l'éclat et la variété de la couleur. Jamais Victor Hugo n'a recherché avec

1. Préface des *Orientales*.
2. *Victor Hugo raconté*, XLIX, Amis. Cf. *le Rhin*, XXXIX, éd. définitive, in-8°, p. 275.
3. Léopold Mabilleau, « Victor Hugo », p. 37.
4. *Orientales*, XLI : « Novembre ».
5. *Ibid.*, XXXVI : « Rêverie ».
6. *Feuilles d'automne*, XXXV, 1, 5.

plus de passion les couleurs vives. Jamais il ne s'est plu à les grouper et à les opposer avec plus de volupté. Les *Orientales* nous offrent à cet égard une véritable débauche de couleur. C'est la nuée au flanc noir, tantôt pâle, tantôt rouge, les poissons aux nageoires d'argent, les golfes aux vertes collines, le sphinx de granit rose, le dieu de marbre vert, les cailloux blancs, les obélisques gris, le Nil jaune tacheté d'îles [1]. En même temps, les couleurs sont groupées de manière à produire des effets de contraste : le lait jaillit blanc sous les doigts noirs des vierges au sein d'ébène, le roi penche sa tunique blanche sur le soufre bleu [2], un fruit vert apparaît dans un arbre d'or [3], les éléphants blancs sont chargés de femmes brunes [4]. Jamais Victor Hugo n'a fait un plus large usage desa djectifs de couleur.

Mais en même temps, il se révèle artiste consommé dans l'art de composer et de présenter son tableau.

Un sphinx de granit rose, un dieu de marbre vert
Les gardaient, sans qu'il fût vent de flamme au désert
    Qui leur fît baisser la paupière.
Des vaisseaux au flanc large entraient dans un grand port.
Une ville géante, assise sur le bord,
    Baignait dans l'eau ses pieds de pierre.

On entendait gémir le simoun meurtrier,
Et sur les cailloux blancs, les écailles crier
    Sous le ventre des crocodiles.
Les obélisques gris s'élançaient d'un seul jet.
Comme une peau de tigre au couchant s'allongeait
    Le Nil jaune tacheté d'îles [5].

Quel que soit l'art de la composition, il faut toutefois observer la liberté qui règne dans l'ensemble de la peinture.

1. I : « le Feu du Ciel », 4.
2. *Ibid.*, III et VIII.
3. XXII : « Vœu ».
4. XLII : « Novembre ».
5. « Le Feu du Ciel », 4.

Le poète disperse les différents traits de son paysage sans chercher à les situer exactement les uns par rapport aux autres. Il recherche plutôt la richesse que la précision de l'ensemble, tout en observant d'ailleurs une grande précision dans le détail. Ce caractère, aussi important pour la définition du pittoresque des *Orientales* que l'intensité de la lumière et la vivacité de la couleur, se manifeste dans la succession rapide des tableaux, l'accumulation des images et l'abondance des comparaisons pittoresques.

Victor Hugo passe, en effet, avec une extrême facilité d'un tableau à un autre, et ce procédé qu'il applique quelquefois à l'ensemble d'une pièce, comme dans *le Feu du Ciel*, se reproduit aussi, souvent, à l'intérieur même d'une strophe.

J'aime une lune ardente et rouge comme l'or
Se levant dans la brume épaisse, ou bien encor
    Blanche au bord d'un nuage sombre,
J'aime ces chariots lourds et noirs qui, la nuit,
Passant devant le seuil des fermes avec bruit,
    Font aboyer les chiens dans l'ombre [1].

Il décrit volontiers par énumération :

Si la lame roulait turbans, sabres courbés,
Voiles, tentes, croissants des mâts rompus tombés,
Etc... [2].
Certes le vieil Omar, pacha de Nègrepont,
Pour elle eût tout donné, vaisseaux à triple pont,
    Foudroyantes artilleries,
Harnais de ses chevaux, toisons de ses brebis,
Et son rouge turban de soie, et ses habits
    Tout ruisselants de pierreries [3].

La prodigalité des images, la rapidité avec laquelle elles se succèdent, la variété et l'éclat des couleurs qui défilent tour à tour, avec l'espèce d'éblouissement que nous cause leur

1. IV : « Enthousiasme ».
2. V : « Navarin ».
3. XXI : « Lazzara ».

accumulation prodigieuse se retrouvent dans un très grand nombre de pièces, *Canaris*, *Enthousiasme*, *la Douleur du Pacha*, *le Derviche*, *Clair de lune*, *la Sultane favorite*, *la Captive*, *la Bataille perdue*, *l'Enfant*, *Lazzara*, *Lui*, *Novembre*, où les mêmes procédés sont employés sous forme d'interrogations successives ou d'énumérations continues Peut-être est-il intéressant de signaler que ce pittoresque successif, déjà visible dans *les Odes* et dans *les Ballades*[1] sera fréquemment encore employé, quoique avec plus de modération déjà, dans les deux ou trois recueils ultérieurs.

On ne voit plus dans l'air que splendides ruines,
Entassements confus, amas étincelants
De cuivres et d'airains l'un sur l'autre croulants,
Cuirasses, boucliers, armures dénouées,
Et caparaçons d'or aux croupes des nuées[2].

L'accumulation des comparaisons pittoresques est particulière aux *Orientales*. Sans doute, les comparaisons abondent dans toute l'œuvre poétique de Hugo, mais celles du recueil qui nous occupe ont leurs caractères distinctifs. Comme dans la poésie orientale, et plus précisément encore, comme dans les poèmes orientaux cités par Hugo à la fin de son livre, elles sont fréquentes, très diverses, généralement explicites, et n'ont parfois qu'un seul point de contact avec l'objet auquel elles se rapportent, de sorte que le pittoresque qui leur est propre garde une valeur indépendante Ailleurs, les comparaisons ont pour rôle exclusif de préciser une image, de la rendre plus saillante, plus impressionnante ou plus significative. Ici, au contraire, la comparaison constitue une image additionnelle, destinée à accroître la richesse du trésor de formes et de couleurs que le poète étale devant nous. C'est ce qui a lieu, par exemple, lorsque Rechid com-

1. *Odes*, en particulier « Mon Enfance. et « Rêves ». *Ballades*, « la Fiancée du Timbalier », « la Péri et la Fée ».
2. *Chants du Crépuscule*, XXVIII.

pare ses soldats jonchant le champ de bataille à l'or d'un prodigue épars sur le pavé. La comparaison, au point de vue de l'idée, est singulièrement heureuse, puisque le vaincu, qui est précisément en train d'énumérer ses richesses perdues, se trouve dans la situation du prodigue ruiné. Mais au point de vue de l'apparence sensible, la comparaison ne tient que par un lien assez lâche au spectacle auquel elle s'applique. Elle a sa valeur en elle-même, comme une image indépendante. Dans des vers comme ceux-ci :

> Sa croupe est ferme et ronde ainsi qu'un rocher noir,
> Que polit une onde rapide [1],

la rapidité de l'onde est une image additionnelle. Nécessaire au sens, elle n'en est pas moins explétive au point de vue du pittoresque. Assez extérieures encore, quoique déjà plus heureuses, celles des chevaux « qui volaient dans les blés comme des sauterelles [2] » ou de la feuille qui semble « une perruche au pied leste » [3]. Ces sortes de comparaisons sont d'ailleurs rares ; elles ne se reproduiront pas dans les œuvres ultérieures ; elles sont contraires au progrès du génie de Hugo qui est de faire entrer intimement l'un dans l'autre les deux termes de ses comparaisons. Quand le poète dans *le Feu du Ciel* compare le Nil jaune tacheté d'îles à une peau de tigre, ou quand il écrit dans *la Fin de Satan* :

> Les monts sortaient de l'eau comme une épaule nue [4].

la pénétration des termes est complète, parce que leur ressemblance est assez parfaite pour permettre à l'esprit de les identifier. Or, dans les *Orientales*, au contraire, le poète ne recule pas toujours devant des rapprochements imprévus et peu heureux :

1. XXIV : « Adieux de l'hôtesse arabe ».
2. XVI : « la Bataille perdue ».
3. XXII : « Vœu ».
4 « La Première Page » ; II : « la Sortie de l'ombre ».

Et comme les louves marines
Jettent l'onde de leurs narines,
Voici vos longues couleuvrines
Qui soufflent du feu sur mes eaux [1].

Il faut encore noter — et cette fois, c'est un germe qui par la suite se développera puissamment — la vie qui anime toutes ces peintures. Ce n'est pas seulement dans *les Djinns* ou dans *Mazeppa*, sujets mouvants par eux-mêmes, que chaque détail pittoresque se présente en action. La description est animée ; les objets représentés ont un rôle, et souvent même une individualité. Cette tendance, par exemple, est visible dans le portrait de Babel, dont le poète fait presque un être vivant, tant il est dans la nature de son génie de communiquer la vie à tout ce qu'il touche [2]. Il ira même jusqu'à nous montrer la tour regardant par-dessus les monts de l'horizon, comparaison qu'il reprendra d'ailleurs plus tard avec le vieux mont Corcova regardant par-dessus l'épaule des collines [3]. Cette tendance à mettre la vie dans les choses, à individualiser les objets, à leur conférer une véritable personnalité, tendance qui est à la racine de son imagination mythique, se manifestera plus tard d'une manière éclatante. C'est qu'en effet le romantisme de Hugo ne s'est point encore assez approfondi : il demeure trop attaché à l'apparence extérieure : il attribue trop à la couleur qui demeure l'élément le plus superficiel des choses visibles. Ce n'est pas la couleur du pelage d'un lion, indifférente en soi, mais sa forme, sa stature et son port qui me révèlent en lui l'existence d'une force tranquille et sûre d'elle-même. Quand la vision de Hugo s'approfondira, il sacrifiera la couleur au relief, et par lui pénétrera plus avant dans l'âme des choses.

1. xxxv : « le Danube en colère ».
2. I : « le Feu du Ciel », 6.
3. *Légende des siècles*, xv : « le Petit Roi de Galice ».

Un autre trait caractéristique du pittoresque des *Orientales*, c'est que la vision y demeure particulière, et que les tableaux s'y présentent comme des ensembles complets. Plus tard, la vision de Victor Hugo acquiert un caractère plus général : au delà de ce que le poète nous montre, il nous laisse entrevoir l'espace, l'indéfini, l'au-delà ; au lieu de s'enfermer dans sa vision, il la dépasse. Ici au contraire, il est entièrement absorbé par le spectacle qu'il évoque :

Médine avec ses tours, d'aiguilles hérissée,
Avec ses flèches d'or, ses kiosques brillants,
Est comme un bataillon arrêté dans les plaines
Qui parmi ses tentes hautaines
Elève une forêt de dards étincelants [1].

De même, dans *Navarin* :

Adieu, la goëlette
Dont la vague reflète
Le flamboyant squelette
Noir dans les feux sanglants [2].

Comparez avec *la Chanson des Doreurs de proue,* dans *la Légende des siècles* :

Les vents tournant comme des roues
Sur la verte rondeur des eaux,
Mêlent les lueurs et les ombres...
Les bruits s'ajoutent aux vertiges,
Et c'est nous qui dans ces prodiges
Faisons rôder des spectres d'or [3].

Cette atmosphère indéfinie qui baigne tous les objets, cette sensation d'espace illimité qui se retrouvent dans toutes les œuvres de Hugo, à dater des *Contemplations*, témoignent, comme nous le verrons plus tard, d'un per-

1. *Ballades*, xv : « la Péri et la Fée ».
2. *Orientales,* v : « Navarin ».
3. *Légende,* xvi : « les Trônes d'Orient ».

pétuel contact avec l'infinité de la nature. Ce point de développement de son génie, Hugo, dans *les Orientales*, ne l'a pas encore atteint. Sa conception du monde est celle d'un monde fermé : c'est le monde du moyen âge avec le ciel au-dessus, l'enfer au-dessous. A la conception biblique qui s'exprime dans *le Feu du Ciel* correspond un pittoresque fermé, limité aux apparences sensibles des choses, et d'où le mystère, par une conséquence toute naturelle, est exclu.

Cette particularisation de la vision est alors si essentielle au pittoresque de Hugo, qu'elle apparaît même dans les descriptions générales, comme on le voit par les strophes suivantes qui constituent l'un des tableaux les plus complets, les plus précis et les mieux suivis du recueil :

Lorsqu'un vaisseau vaincu dérive en pleine mer,
Que ses voiles carrées,
Pendent le long des mâts, par les boulets de fer
Largement déchirées ;

Qu'on n'y voit que des morts tombés de toutes parts,
Ancres, agrès, voilures,
Grands mâts rompus traînant leurs cordages épars
Comme des chevelures ;

Que le vaisseau couvert de fumée et de bruit
Tourne ainsi qu'une roue,
Qu'un flux et qu'un reflux d'hommes roule et s'enfuit
De la poupe à la proue ;

Lorsqu'à la voix des chefs nul soldat ne répond,
Que la mer monte et gronde,
Que les canons éteints nagent dans l'entrepont
S'entrechoquant dans l'onde ;

Qu'on voit le lourd colosse ouvrir au flot marin,
Sa blessure béante,
Et saigner à travers son armure d'airain
La galère géante,

Qu'elle vogue au hasard comme un corps palpitant,
La carène entr'ouverte,
Comme un grand poisson mort dont le ventre flottant
Argente l'onde verte [1]...

1. *Orientales*, II : « Canaris ».

C'est par l'accumulation des images, par la richesse de la couleur, par la multiplicité des points de vue pris sur le même objet, que le poète tend au sublime. Il y atteindra plus simplement et mieux par la suite, en nous faisant sentir dans le spectacle qu'il nous découvre la présence d'une réalité infinie. Un exemple nous en est donné par cette brève esquisse des *Quatre vents de l'Esprit* :

> Le vent du soir soufflait, et d'une aile éperdue
> Faisait fuir à travers les écueils de granit
> Quelques voiles au port, quelques oiseaux au nid [1].

Ce n'est, si l'on veut, qu'une différence de ton ; mais cette différence de ton modifie l'aspect du tableau ; elle renouvelle le génie du peintre. Elle communique à tout une allure sublime, dont les moindres objets restent en quelque manière imprégnés. Elle n'est souvent qu'une nuance subtile, imperceptible probablement à ceux qui ne sont pas très sensibles au charme proprement poétique de la poésie. Mais subtile ou non, elle transforme la vision. Même dans *la Légende des siècles* où le poète retraçant des événements précis et déterminés, se trouve par son sujet même obligé de particulariser sa vision, cette différence de ton reste sensible. Telle description de bataille dans *le Petit Roi de Galice*, quoique procédant d'une idée particulière

> Le mont regarde un choc hideux de javelines... etc.

prend une ampleur universelle qui fait défaut à celle de *Canaris*, dont l'idée reste générale. La sensation de l'espace illimité, la perception de l'universel dans l'individuel, le sentiment de l'infini dans le fini qui domineront plus tard toute la poétique de Hugo n'existent point dans ses premières œuvres, ou n'y existent qu'à un état très inférieur de développement.

1. *Livre lyrique*, VI : « Près d'Avranches ».

En revanche, jamais Hugo n'a mis dans son pittoresque plus de souplesse et d'aisance. Le pittoresque de *la Légende des siècles* a plus de force et de cohésion, un relief plus saisissant, une contexture plus serrée. Il n'a pas cette grâce légère et cette liberté d'allures que rendent plus sensibles encore la succession rapide des tableaux, et l'exubérante richesse des images. Dans *les Orientales*, au contraire, le poète ne s'asservit pas à sa vision, ne s'hypnotise pas sur elle. Au lieu de s'identifier comme il fera plus tard, avec les spectacles qu'il évoque, il les laisse en quelque manière extérieurs à lui, et leur donne quelque chose de ce flottement harmonieux qu'on sent dans les premières strophes de *Lazzara* où le vers semble avoir des ailes.

Au total, précision déjà très grande du dessin, mais prépondérance de la couleur, vivacité, variété et richesse des teintes, succession rapide et accumulation des images, souplesse, vie, mouvement et liberté de la peinture, et en même temps caractère superficiel et limité de celle-ci, sont les différents traits que nous avons dégagés. On peut essayer de les résumer dans une intuition répondant à la disposition d'âme du poète.

Ici, en effet, Victor Hugo s'abandonne à son imagination avec toute la fougue et l'impétuosité de la jeunesse. Il ne se meut que dans le domaine de sa fantaisie. C'est un monde imaginaire qui l'occupe. Il ne vise pas à reproduire exactement le réel, il se sert des éléments puisés dans le réel pour construire son rêve, et ce rêve, il le fait ample et divers, éclatant et magnifique. Tous les caractères distinctifs du pittoresque des *Orientales* s'expliquent par là. La prédominance de l'imagination rend compte tout à la fois de l'éclat un peu artificiel de la couleur et de la liberté du dessin qui n'est ni concentré, ni réaliste. Elle nous explique même dans une large mesure le caractère propre de sa vision, particulière et complète, car le poète ne sortant pas ici du monde de ses rêves, domine entièrement sa vision et s'enferme

en elle tout entier. Plus tard, lorsqu'il se sera mis en face de la nature, il devra se maintenir toujours en contact avec l'infini, et son horizon s'élargira ou se prolongera sans limites. Il devra se soumettre à la réalité qu'il aura sous les yeux, et les différents éléments de ses tableaux, au lieu de garder en quelque manière une allure indépendante où se sent la liberté du créateur, seront plus étroitement unis les uns aux autres et s'appelleront pour ainsi dire. Mais maintenant il est le maître de sa vision et il en dispose à son gré.

C'est ce que nous prouve d'ailleurs la manière dont il peint l'Espagne. On a dit que Victor Hugo qui n'avait point vu l'Orient, et avait vu l'Espagne, nous avait donné dans son livre des « Espagnoles » au lieu « d'Orientales ». Un tel jugement ne me paraît pas conforme à la vérité. La lumière et l'éclat des couleurs font, il est vrai, penser à l'Espagne, mais l'Espagne elle-même ne nous est point restituée. L'Orient de Victor Hugo est le fils de sa fantaisie : c'est un monde imaginaire, qu'il a créé en vertu de son droit de poète, et la réalité n'y est pas représentée par l'Espagne plus que par la Turquie, l'Egypte ou la Grèce. Lors même que Victor Hugo prétend nous la décrire, l'Espagne qu'il nous montre est visiblement rêvée : il utilise ses souvenirs, à coup sûr, mais avec quel mélange de fantaisie ! La preuve en est qu'il décrit avec prédilection les villes mêmes qu'il n'a point vues[1]. Rien ne ressemble moins d'ailleurs à une étude d'après nature que l'esquisse des différentes villes passées en revue par le poète L'évocation de « l'éblouissant généralife », « les clairons des tours vermeilles » et les cloches qui éveillent « les dulçaynes du sonore Albaycin » rappellent l'Espagne du temps des Maures, celle qu'il s'est

1. Victor Hugo n'était pas descendu au delà de Madrid (*Victor Hugo raconté*, XVIII-XXI. *Odes*, V, IX : « Mon enfance ». Il n'a donc connu ni Tolède, ni Cordoue, ni Séville, ni Grenade.

représentée à travers la brillante poésie du *Romancero*[1]. La description de l'Alhambra où la lune, au travers des arceaux arabes « sème les murs de trèfles blancs » est une pure imagination, et la strophe merveilleuse que le poète lui consacre, quoiqu'elle rende très bien le caractère féerique de son architecture, nous transporte trop visiblement dans une atmosphère de rêve, pour que nous eussions pu y voir l'expression d'une vision réelle, lors même qu'il nous eût été prouvé que le poète avait vu l'Alhambra[2].

Au moment de son premier voyage outre Pyrénées, d'ailleurs, Hugo était à un âge où le souvenir lui-même prend la forme du rêve. L'énumération rapide qu'il nous donne, dans les *Odes*, des villes d'Espagne visitées par lui, ne diffère nullement par le ton ni par la couleur de la description fantaisiste des *Orientales*. Ségovie, nous dit-on dans *Victor Hugo raconté*, était toujours restée comme un rêve dans son imagination. Plus tard, le poète a revu, en partie, l'Espagne de son enfance: elle a réveillé en lui des souvenirs oubliés ou lui est apparue fort différente de ce qu'il s'attendait à

1. Voyez en particulier la belle romance de *Zaïde* décrivant une fête de nuit : elle n'est pas sans analogie avec les strophes de Hugo sur *Grenade* (*Orient.*, XXXI) qui s'en rapprochent encore d'ailleurs par la beauté du tableau, le coloris brillant et la richesse de l'expression. A noter dans les deux œuvres la prédominance des impressions lumineuses et sonores :

Muchas cañas llevan verdes
Y en las manos blancas hachas...
Ya los clarines comienzan,
Ya las trompas y las dulzainas,
Ya los gridos y alaridos...
Ya les responden las cajas
Y el envidioso Albaicin,
Con mil ecos acompaña,
Etc.

(*Romancero general*)

Nous empruntons le texte de cette romance à l'édition de D. Agustin Duran (Madrid, 1849).

2. *Orientales*, XXXI : « Grenade ».

L'Alhambra ! l'Alhambra ! Palais que les génies
Ont doré comme un rêve et rempli d'harmonies !

trouver [1]. Nous ne devons donc pas nous étonner de voir les souvenirs de l'Espagne ne figurer chez lui que dans les œuvres où domine le rêve. Ce que nous avons appelé le rêve pittoresque constituait pour de tels souvenirs une sphère naturelle d'attraction. C'est ce que prouveraient encore ces quelques vers des *Feuilles d'automne* [2].

Castille, Aragon, mes Espagnes !

Je ne veux traverser vos plaines, vos cités,
Franchir vos ponts d'une arche entre deux monts jetés,
Voir vos palais romains et maures,
Votre Guadalquivir qui serpente et s'enfuit,
Que dans ces chars dorés qu'emplissent de leur bruit
Les grelots des mules sonores.

La couleur espagnole reste faible encore, surtout si l'on compare ces vers au passage de *Masferrer* où le poète évoque les danses des gitanes, et qu'il avait écrit d'ailleurs après avoir revu l'Espagne, à un âge où il était probablement plus capable d'en saisir le caractère original [3]. Mais quoi qu'il en soit, le tableau des *Feuilles d'automne* garde encore la forme du rêve. Déjà, cependant, le poète s'y abstient de mêler à la réalité la fantaisie, et de substituer à des souvenirs une vision imaginaire. C'est qu'en effet, au moment où il écrit ces vers, il a cessé de se mouvoir exclusivement dans le monde de ses rêves. Il s'est tourné vers la vie. Au rêve pittoresque va succéder la reproduction du réel.

1. *Alpes et Pyrénées*, 1843, VII-XI. Sa première impression est une surprise : « Fontarabie m'avait laissé une impression lumineuse. Je ne l'ai pas revue comme je l'avais vue. » (VI.) Plus tard des souvenirs oubliés se réveillent avec force (XI : « Pampelune. »)

2. *Feuilles d'automne*, XV.

3. *La Légende des siècles*, XXI : « Masferrer. 5. Nous citons le passage dans notre étude sur *la Légende des siècles* (2e partie, livre II, chap. II.)

CHAPITRE II

L'OBSERVATION DU RÉEL.

§ 1. — *Période d'essais : les Feuilles d'automne ; les Chants du crépuscule.*

Les Orientales sont toujours pittoresques. Les recueils suivants ne le seront plus qu'en partie. Les *Feuilles d'automne,* poésies d'intimités, n'ont qu'une couleur très atténuée et un dessin fort vague. Cependant une forme nouvelle de pittoresque s'y élabore déjà, qui s'accuse d'une manière plus sensible dans *les Chants du crépuscule* et trouve enfin son expression définitive avec *les Voix intérieures* et *les Rayons et les Ombres*.

Dans quelques pièces des *Feuilles d'automne* l'inspiration pittoresque des *Orientales* se fait encore plus ou moins sentir. Les deux premiers *Soleils couchants*, de même date que *les Orientales*, en gardent la couleur et l'éclat. On peut cependant noter déjà que le poète peint ici d'après nature, et prend pour point de départ l'observation directe du réel. L'imagination l'emporte encore sur l'observation, mais le poète ne s'y abandonne pas de prime abord : il fait un effort visible pour écrire ce qu'il a sous les yeux ; ce qu'il voit devient le point d'appui de son imagination qui se donne libre carrière dans les seules limites de la perception présente. Un pâle éclair est le glaive qu'un géant tire dans les nues ; un nuage se transforme en « un grand crocodile au dos large et rayé, aux trois rangs de dents acérées » ; d'autres qui pendent la pointe en bas sont des montagnes renversées et ainsi de suite. Dans le second *Soleil couchant* l'observation directe et simple apparaît même :

Et là-bas, allumant ses vitres étoilées,
Avec sa cathédrale aux flèches dentelées...
La ville aux mille toits découpe l'horizon [1].

D'autres pièces encore prolongent dans les *Feuilles d'automne* le pittoresque des *Orientales*. *Dans l'alcôve sombre*, *A une femme* [2], par exemple, en gardent comme le reflet affaibli. La couleur est déjà moins vive, la lumière moins intense. Mais cette couleur discrète n'est point sans charme. Elle est même tout à fait savoureuse dans les strophes qui commencent par le vers : « Contempler dans son bain sans voiles... » [3]. C'est toujours le rêve pittoresque, où l'imagination se donne libre carrière ; c'est aussi le pittoresque successif où les images défilent tour à tour, sans que leur ordre ait d'autre raison que la fantaisie du créateur.

Mais déjà le poète s'attache à la réalité, la saisit sur le vif, s'applique à la reproduire exactement tel qu'il l'a vue ; et c'est là une forme de pittoresque qui, dans les recueils précédents, demeurait exceptionnelle : *Pluie d'Eté*, dans les *Odes*, en offre un exemple [4]. Le ciel qui reprend sa couleur, les terres qui luisent fécondées sous un réseau d'argent, les insectes qui pendent à des feuilles comme à des îles, et dont la flottante cité, entraînée par l'eau, est retenue par une paille, sont autant de détails qui nous donnent l'impression de la réalité observée, prise sur le fait. Nous en dirons autant de quelques vers des *Orientales* où la pensée du poète se reporte sur le spectacle de l'automne occidental ou de l'hiver parisien :

Le grand bois jaunissant dore seul la colline ;
On dirait qu'en ces jours où l'automne décline,
Le soleil et la pluie ont rouillé la forêt [5].
C'est Paris, c'est l'hiver...

1. *Feuilles d'automne*, xxv.
2. *Ibid.*, xx et xxii.
3. *Ibid.*, xxv.
4. *Odes*, V, xxiv.
5. *Les Orientales*, xxxvi : « Rêverie ».

Brouillard à la fenêtre, et longs flots de fumée
Qui baignent en fuyant l'angle obscurci des toits [1].

Mais l'observation du réel demeure encore très générale. Dans les *Feuilles d'automne*, elle commence déjà à porter sur des détails très précis :

Tu te demanderas comment ce bourgeon frêle,
Peut, si tendre et si vert, jaillir de ce bois noir [2].

En même temps le poète s'attache très visiblement à décrire des vues et des paysages réels, qu'il désigne expressément par leur nom. Il évoque :

... Rouen, la ville aux vieilles rues,
La ville aux cent clochers carillonnant dans l'air,
Le Rouen des châteaux, des hôtels, des bastilles,
Dont le front hérissé de flèches et d'aiguilles
Déchire incessamment les brumes de la mer [3].

Plus loin, il entreprend de décrire un paysage, et cette fois son talent de peintre se révèle dans une composition charmante qui rappelle Corot et les paysagistes du XIXe siècle.

Une rivière au fond, des bois sur les deux pentes.
Là des ormeaux brodés de cent vignes grimpantes,
Des prés où le faucheur brunit son bras nerveux ;
Là des saules pensifs qui pleurent sur la rive,
Et comme une baigneuse indolente et naïve,
Laissent tremper dans l'eau le bout de leurs cheveux.

Là-bas un gué bruyant dans les eaux poissonneuses,
Qui montrent aux passants les jambes des faneuses ;
Des carrés de blé d'or ; des étangs au flot clair ;
Dans l'ombre un mur de craie et des toits noirs de suie ;
Les ocres des ravins, déchirés par la pluie ;
Et l'aqueduc au loin qui semble un pont de l'air [4].

1. *Orientales*, XLI : « Novembre ».
2. *Feuilles d'automne*, XXVI.
3. *Ibid.*, XXVII : « A mes amis L. B. et S. B. ».
4. *Ibid.*, XXXIV : « Bièvre », 1.

Quoique le pittoresque procède par images successives, les divers traits qui le composent sont juxtaposés en vue d'une impression d'ensemble. Chaque trait d'ailleurs est puisé en pleine réalité. Le même souci de l'ensemble, la même probité d'observation apparaît également dans *les Chants du crépuscule*. Il a vu de ses propres yeux et non seulement d'imagination :

Les parcs majestueux pleins d'horizons bleuâtres
Où l'œil, sous le feuillage, entrevoit des albâtres [1].

Ces lignes de soldats par des caissons coupées,
Ces bivouacs allumés dans les jardins profonds
Dont la lueur sinistre empourpre les plafonds [2].

Ces lames que la mer amincit sur la grève,
Où les longs cheveux verts des sombres goémons
Trempent dans l'eau moirée avec l'ombre des monts [3].

A cette observation patiente, il acquiert une condensation supérieure. Sa vision se précise, se renforce, serre le réel de plus près :

Un câble aux durs replis chargeait son cou noueux [4].

Dans la peinture des ensembles, la distribution des traits devient magistrale. Chacun d'eux concourt à l'effet total obtenu avec une maîtrise supérieure :

... Sur le sentier qui près des mers chemine
Une femme de Thèbe ou bien de Salamine,
Paysanne à l'œil fier qui va vendre ses blés,
Et pique gravement deux grands bœufs accouplés,
Assise sur un char d'homérique origine
Comme l'antique Isis des bas-reliefs d'Egine [5].

1. *Les Chants du Crépuscule*, IV : « Noces et festins ».
2. *Ibid.*, XV : « Conseil ».
3. *Ibid.*, XXVIII : « Au bord de la mer ».
4. *Chants du Crépuscule*, VIII : « A Canaris ».
5. La manière des *Orientales* reparaît cependant d'une manière fugitive

Voilà ce que l'imagination de Hugo lui représente lorsqu'il songe à la Grèce, et l'on peut voir par là le progrès accompli depuis *les Orientales*. La lumière éblouissante de celles-ci s'est éteinte, mais la peinture est devenue plus sincère, et, pour ainsi dire, plus pénétrante. En même temps, ce n'est plus un prestigieux Orient que le poète évoque, ce n'est plus la Grèce révoltée de Byron, mais la Grèce antique. Le poète romantique des *Orientales* incline vers un art classique.

§ 2. — *Période des réalisations.*

Les Voix intérieures.

Mais après la période des essais, vient celle des réalisations. *Les Voix intérieures* et *les Rayons et les Ombres* nous révèlent, à son point de perfection, une forme de pittoresque que le poète, d'une manière générale, ne retrouvera plus. L'observation de la nature y reste impartiale et précise, les couleurs variées, le dessin net, la composition savante :

> Paris, ce grand vieillard qui l'hiver a si froid,
> Attend, sous ses vieux quais percés de rampes neuves,
> Ces longs serpents de bois qui descendent des fleuves [1].
>
> Quand le soir tend le ciel de ses moires ardentes,
> Au dos d'un fort cheval assis, jambes pendantes,
> Quand les bouviers hâlés, de leur bras vigoureux,
> Piquent tes bœufs géants qui dans les chemins creux
> Se hâtent pêle-mêle [2]...

Un exquis tableau d'intérieur dont l'éclairage rappelle plus d'un tableau moderne :

dans quelques vers de l'ode « Napoléon II » (*Chants du Crépuscule*, v). Par l'irrésistible élan du poème, Hugo est entraîné à peindre avec la même fougue et le même éclat : « les drapeaux frissonnants penchés dans la mêlée — comme les mâts des bataillons, — les lanciers fourmillant dans les piques — comme des fleurs de pourpre en l'épaisseur des blés, le pacha du Caire et ses chevaux numides, — qui mordaient le vôtre au poitrail. »

1. *Les Voix intérieures*, XIX : « A un riche. »
2. *Ibid*.

Belles, leurs cheveux bruns appliqués sur les tempes,
Fronts roses empourprés par le reflet des lampes,
Des femmes aux yeux purs sont assises, formant
Un cercle frais qui brode et cause doucement [1].

Il commence à se montrer attentif aux effets d'ombre et de lumière, qui tiendront, plus tard, une si grande place dans son œuvre.

Dans le jardin antique où les grandes allées
Passent sous les tilleuls, si chastes, si voilées...
L'heure met tour à tour dans les vases de marbre
Les rayons du soleil et les ombres des arbres [2].

Il demeure sensible au rayonnement et à l'éclat :

L'étang, lame d'argent que le couchant fait d'or [3].

Une pose, une attitude, n'échappe pas à l'œil du peintre :

Elle parlait, charmante et fière, et tendre encor,
Laissant sur le dossier de velours à clous d'or,
Déborder sa manche traînante [4].

On peut remarquer, en même temps, combien sa palette s'enrichit. Ses tableaux sont plus variés, parce que son observation devient plus ample et qu'elle s'attache à des objets nouveaux avec une prédilection plus marquée et une attention plus soutenue. Nous voyons ici apparaître, non pas seulement un peintre d'intérieurs très séduisant, mais un peintre animalier d'une fidélité singulière. Il devance sur ce point Leconte de Lisle, avec plus de naturel et plus d'aisance, et sans rien de cette tension continuelle que l'auteur des *Poèmes barbares* donne aux bêtes qu'il fait vivre.

Les animaux tiennent peu de place dans les recueils antérieurs de Hugo. Il décrit bien dans les *Odes* l'oiseau qui

1. *Les Voix intérieures*, XIX : « A un riche ».
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, XXI.
4. *Ibid.*, IX : « Pendant que la fenêtre était ouverte ».

« vole sous les feuillées, — secouant ses ailes mouillées [1]... » et l'hirondelle faisant son nid de l'aire du vautour où « son bec remue et pousse — tout brisé sur la mousse — l'œuf de l'oiseau géant [2]. » Mais ce sont là des exceptions. Les animaux sont fréquemment évoqués dans *les Orientales*, mais d'une manière très sommaire, sans être observés ni peints :

> Et comme un chacal dévore
> L'éléphant qui lutte encore
> Ronge un navire à trois ponts [3].

Dans Nourmahal la rousse, il se contente d'énumérer un certain nombre d'animaux : « le tigre ensanglanté, la lionne, mère effrayée, — le chacal, l'hyène rayée, — et le léopard tacheté... » Autant d'épithètes banales. « L'hippopotame au ventre énorme, le boa... qui semble un tronc d'arbre vivant, — l'orfraie aux paupières vermeilles » y sont bien sommairement esquissés. On y peut relever cependant deux vers formant tableau :

> L'éléphant aux larges oreilles
> Casse les bambous en marchant [4].

Seuls les chevaux y sont brièvement décrits en quelques vers qui donnent l'impression de la sensation réelle : et encore le harnachement y tient-il autant de place que la bête :

1. *Odes*, V, XXIV : « Pluie d'été ».
2. *Ibid.*, V, XXV : « Rêves ».
3. *Les Orientales*, V : « Navarin ». Cf. *ibid.*, XXVII : « Nourmahal la rousse ».
4. Comme peintre animalier, Hugo égale Leconte de Lisle, dont il a été d'ailleurs le précurseur, son talent en ce genre étant arrivé très vite à la perfection. Il diffère de celui-ci, en ce qu'il nous restitue l'animal dans ses attitudes et dans ses poses les plus naturelles, tandis que Leconte de Lisle cherche de préférence en lui l'attitude violente, la volonté toujours tendue, et pour parler le langage de Schopenhauer qu'il rappelle par plus d'un point « le vouloir-vivre affamé ». D'autre part, Hugo, exception faite pour la *Méridienne du Lion* des *Chansons des rues et des bois*, ne s'adonne pas aussi volontiers que son émule à la poésie zoologique. S'il parle de l'animal avec quelque détail, c'est pour lui prêter des sentiments humains,

Deux chevaux près de lui du pied battaient la terre,
Et vides, sur leurs flancs, sonnaient les étriers [1].

Avec *les Voix intérieures* au contraire l'animal est pris sur le vif, copié avec exactitude, exprimé dans ses attitudes les plus naturelles et ses traits les plus caractéristiques. Le beau poème de la *Vache* nous offre un premier exemple de ce que donne la faculté d'observation du poète lorsqu'elle s'applique au monde animal :

Devant la blanche ferme où parfois, vers midi,
Le vieillard vient s'asseoir sur le seuil attiédi,
Où cent poules, gaiement, mêlent leurs crêtes rouges,
Où gardiens du sommeil, les dogues, dans leurs bouges,
Ecoutent les chansons du gardien du réveil,
Du beau coq vernissé qui reluit au soleil,
Une vache était là tout à l'heure arrêtée,
Superbe, énorme, rousse, et de blanc tachetée [2]...

Il nous montre un peu plus loin la vache *faisant frémir à peine son beau flanc* plus *ombré* qu'un flanc de léopard. Dans un autre poème, il fait serpenter « la vipère au front plat, au regard éclatant », sculpte la lionne abritant « le groupe monstrueux des lionceaux sans yeux qui fouillent sous son ventre fauve [3] ». Il s'écrie dans un style digne de Virgile :

Que le chevreau gourmand, lascif et plein de grâces,
De quelque arbre incliné mordant les feuilles basses,
Fasse accourir le chevrier [4] !

comme dans *les Lions* ou encore dans *le Crapaud* (*La Légende des siècles*, II et LIII.) Autrement, il est d'une extrême concision :

La vipère au front plat, au regard éclatant.
(*Les Voix int.*, IV : « A l'arc de triomphe », 6.)

L'aspic à l'œil de braise agitant ses paupières,
Passe sa tête plate aux crevasses des pierres.
(*Les Rayons et les Ombres*, XIII.)

La chèvre aux fauves yeux qui rôde aux flancs des monts.
(*La Lég des siècles*, LVII : « Petit Paul ».

1. *Les Orientales*, XVI : « la bataille perdue ».
2. *Les Voix intérieures*, XV : « la Vache ».
3. *Ibid.*, IV : « A l'arc de triomphe », 6.
4. *Ibid.*, XIV : « Avril ».

Son talent de peintre animalier est d'ailleurs si complet que ses recueils ultérieurs y ajouteront peu de chose. Aussi croyons-nous devoir emprunter aux diverses époques de sa carrière un certain nombre d'esquisses de ce genre. Le dessin est toujours précis et rapide, mais tantôt il s'attache surtout à l'attitude, tantôt à l'expression, tantôt au petit détail caractéristique.

Et la vache au flanc roux y vient boire ; et les buffles
Laissent en fils d'argent l'eau tomber de leurs mufles [1].

Au bord de ce chemin une vache couchée
Regardait les passants avec maternité [2].

L'affreux jararrara comme une onde vivante
Autour des hauts bambous et des troncs tortueux
Se roule [3]...

On voit venir les faons qui foulent sous les chênes
Le gazon endormi,
Et qui, pour aspirer le vent dans la clairière,
Effarés, frissonnants, sur leurs pieds de derrière
Se dressent à demi [4].

... Les cerfs tachetés suivent les biches blanches
Et se dressent dans l'ombre, effrayés par les branches [5].

... Le daim fuyard qui saute le fossé
Et guette, sur ses pieds de derrière dressé [6].

Les vautours se posaient, fouillant du bec leurs plumes,
Sur les temples, sans peur d'être chassés [7]...

... La roche offrait un peu d'herbe
Aux longues lèvres des chameaux [8].

1. *Les Châtiments*, VII, IV : « l'Egoût de Rome ».
2. *La Légende des siècles*, LVII : « Petit Paul ».
3. *Dieu*, II, 7 : « l'Ange ».
4. *Les Rayons et les Ombres*, II : « le 7 août 1829 ».
5. *L'art d'être grand-père*, I, IX.
6. *Toute la lyre*, I, XXI : « Quand nous quittions Avranches ».
7. *La Légende des siècles*, V : « la Ville disparue ».
8. *Chansons des rues et des bois*, I, II, 9 : « Senior est junior ».

Nous passions au galop dans les villages noirs...
Nos quatre ardents chevaux dans la poudre et le bruit
Couraient en secouant leurs sonnettes de cuivre
Et les chiens aboyants s'essoufflaient à les suivre [1].

Le lion entendait tous ces bruits malveillants,
Car il avait rouvert sa tragique paupière,
Mais sa tête restait paisible sur la pierre,
Et seulement sa queue énorme remuait [2].

Voilà comment le poète sait représenter les choses qu'il observe ou qu'il peut concevoir sur le modèle de celles qu'il a observées. Que maintenant il s'abandonne à sa fantaisie. Sa pensée, rompue à l'analyse exacte du réel, saura donner à ses évocations la fraîcheur des sensations éprouvées. Ce qu'il imagine prend la couleur de ce qu'il observe, s'y mêle et s'y harmonise sans effort. C'est parce qu'il a longtemps observé.

Les larges clairs de lune au bord des flots dormants [3].

ou

... Le soir, tout au fond de la vallée étroite,
Les coteaux renversés dans le lac qui miroite,
Et quand le couchant morne a perdu sa rougeur,
Les marais irrités des pas du voyageur,
Et l'humble chaume, et l'antre obstrué d'herbe verte
Et qui semble une bouche avec terreur ouverte,
Et les grands horizons pleins de rayonnements [4]...

C'est parce qu'il poursuit son enquête à travers la nature, recueillant à chaque instant de nouveaux détails pittoresques :

La vitre au vif éclair,
... Le sentier qui se noue aux villages
Et le ravin profond débordant de feuillages [5]

1. *Toute la lyre*, I, XXI : « Quand nous quittions Avranches ».
2. *L'art d'être grand-père*, XIII : « l'Epopée du Lion ».
3. *Les Voix intérieures*, XXI.
4. *Ibid.*, VII : « A Virgile ».
5. *Les Chants du Crépuscule*, XXIV.

qu'il peut écrire des vers comme ceux-ci, où le fantastique s'insère si aisément dans un décor réel et donne presque l'impression de la chose vue :

> Rêveurs, nous surprendrons la secrète attitude,
> Dans la brune carrière où l'arbre au tronc noueux,
> Prend le soir un profil humain et monstrueux,
> Nous laisserons fumer à côté d'un cytise
> Quelque feu qui s'éteint sans pâtre qui l'attise,
> Et l'oreille tendue à leurs vagues chansons,
> Dans l'ombre, au clair de lune, à travers les buissons,
> Avides, nous pourrons voir à la dérobée,
> Les satyres dansants qu'imite Alphésibée [1].

La brillante couleur des *Orientales* a disparu, et avec elle, le jaillissement continu des images éblouissantes dans l'infinie variété de leur succession. Mais l'ensemble de la composition est ordonné avec un art parfait et la pâle couleur demeure d'une grande beauté.

L'art de Hugo s'est donc transformé. Moins de vivacité dans la couleur, moins de richesse dans la peinture, plus de mesure, plus de sobriété, plus de discipline dans le groupement des images, autant de traits par lesquels le poète devient plus classique. Il était cependant trop romantique par tempérament pour ne pas être tenté, par moments, de revenir à ses anciens dieux. Mais même alors, il ne revient pas purement et simplement en arrière, et rien ne permet mieux d'apprécier le progrès accompli que les passages courts, mais caractéristiques où le poète revient après plusieurs années à l'inspiration des *Ballades* et des *Orientales* :

> ... Les esprits, les sylphes et les fées
> Que le vent dans ma chambre apporte par bouffées,
> Les gnômes accroupis là haut près du plafond
> Dans les angles obscurs que mes vieux livres font,
> Les lutins familiers, nains à la longue échine,
> Qui parlent dans les coins à mes vases de Chine,

1. *Les Voix intérieures*, VII : « A Virgile ».

Tout l'invisible essaim de ces démons joyeux
A dû rire aux éclats [1]...

Le progrès du peintre vers la précision et la concentration du dessin est ici très sensible. La netteté du trait est parfaite. La couleur est entièrement sacrifiée à la forme. L'élément intellectuel, analytique, de la peinture, le dessin, est donc manifestement préféré à son élément affectif et synthétique, la couleur.

Ailleurs le poète retrouve l'inspiration des *Orientales*. Il reprend, sur le même rythme, un sujet déjà traité : il traite le même thème presque avec les mêmes images.

Dans les *Orientales*, en effet, il avait écrit :

Les boas monstrueux, les crocodiles verts,
Moindres que des lézards sur ses murs entr'ouverts,
Glissaient parmi les blocs superbes ;
Et colosses perdus dans ses larges contours,
Ses palmiers chevelus, pendant au front des tours,
Semblaient d'en bas des touffes d'herbes.

Des éléphants passaient aux fentes de ses murs ;
Une forêt croissait sous ses piliers obscurs
Multipliés par la démence ;
Des essaims d'aigles roux et de vautours géants,
Jour et nuit, tournoyaient à ses porches géants
Comme autour d'une ruche immense [2].

Dans *les Voix intérieures*, il refait dans une certaine mesure ce tableau :

La morne Palenquè gît dans les marais verts.
A peine entre ses blocs d'herbe haute couverts,
Entend-on le lézard qui bouge.
Ses murs sont obstrués d'arbres au fruit vermeil
Où volent, tout moirés par l'ombre et le soleil,
De beaux oiseaux de cuivre rouge [3].

1. *Les Voix intérieures*, XXII : « A des oiseaux envolés ».
2. *Les Orientales*, I : « le Feu du Ciel ».
3. *Les Voix intérieures*, IV : « A l'arc de triomphe ».

La peinture est plus sobre ; la vision plus concentrée ; les objets sur lesquels le poète nous force à diriger nos regards sont moins nombreux ; le tableau est ramené à des proportions normales, la recherche de l'effet colossal est complètement délaissée. Seules subsistent partiellement la fantaisie et la couleur brillante des *Orientales*. Encore n'est-ce là qu'une dernière survivance. A part ce retour furtif au romantisme, c'est l'art classique qui domine. Le ton virgilien de certains poèmes serait déjà, par lui-même, un indice de l'orientation du poète ; la perfection avec laquelle il réussit à évoquer la Grèce antique en est un autre non moins probant Sa sensibilité à l'art grec déjà visible dans *les Chants du Crépuscule*, où il nous montre une paysanne à l'œil fier,

> Assise sur son char d'homérique origine
> Comme l'antique Isis des bas-reliefs d'Egine [1],

apparaît mieux encore dans la peinture d'Athènes et de son Parthénon rêvant à l'artiste

> ... Qui versa de sa main
> Quelque chose de beau comme un sourire humain
> Sur le profil des Propylées [2].

Ces vers témoignent en même temps d'une attention spéciale à l'élément spirituel de l'art, dégagé désormais de la forme sensible. Cette spiritualisation poétique du pittoresque, ici fugitive, s'affirmera plus nettement dans *les Rayons et les Ombres*.

b) *Les Rayons et les Ombres.*

Pour grandes que soient les qualités du pittoresque des *Voix intérieures*, celui des *Rayons et des Ombres* les surpasse encore. L'art de Victor Hugo y est si parfait que dé-

1. VIII : « A Canaris ».
2. « A l'arc de triomphe ».

sormais il ne progressera plus. Après *les Rayons et les Ombres*, le poète gardera le silence pendant treize ans, et ces treize années écoulées, le pittoresque de ce dernier recueil revivra presque intact dans les pages les plus pittoresques des *Châtiments*. Ensuite Hugo renouvellera complètement sa manière. Comme sa pensée poétique, son génie de peintre va se transformer.

Nous avons eu déjà l'occasion de citer le beau portrait de Charles X qui fait penser aux portraits de Lawrence. Le même poème contient des passages aussi parfaits. On y retrouve ce souci d'observation exacte que nous avons noté déjà dans le recueil antérieur :

Dans un coin une table, un fauteuil de velours,
Miraient dans le parquet leurs pieds dorés et lourds.
Par une porte en vitre, au dehors, l'œil en foule
Apercevait au loin des armoires de Boulle,
Des vases du Japon, des laques, des émaux,
Et des chandeliers d'or aux immenses rameaux.
Un salon rouge orné de glaces de Venise,
Plein de ces bronzes grecs que l'esprit divinise,
Multipliait sans fin ses lustres de cristal ;
Et comme une statue à lames de métal,
On voyait, casque au front, luire dans l'encoignure
Un garde argent et bleu d'une fière tournure.

Une singulière maîtrise se révèle dans ces peintures si nettes et si achevées. Pas un trait n'y est perdu. Le poète embrasse tout son sujet d'un coup d'œil clair et sûr, et nous en restitue toutes les parties, en accordant à chacune d'elles l'exacte place qui lui revient dans l'ensemble. C'est un art tout classique — que Victor Hugo abandonnera dans la seconde partie de sa carrière — où le réel n'est ni déformé, ni grossi, mais fidèlement copié, sans cesser d'être soigneusement choisi. La même mesure et la même sobriété apparaissent dans ce tableau de l'empereur :

Là, derrière son dos croisant ses fortes mains,
Ebranlant le plancher sous ses pas surhumains,

Bien souvent l'empereur quand il était le maître
De la porte en rêvant allait à la fenêtre [1].

Ces quelques citations montreraient déjà que la peinture des intérieurs et celles de l'être humain tiennent une plus grande place dans *les Rayons et les Ombres* que dans les précédents recueils Hugo ne s'était guère révélé jusqu'ici comme portraitiste [2], ni comme peintre d'intérieurs. On ne trouve rien, avant *les Rayons et les Ombres*, qu'on puisse comparer à des tableaux comme ceux-ci :

En classe, un banc de chêne usé, lustré, splendide,
Une table, un pupitre, un lourd encrier noir,
Une lampe, humble sœur de l'étoile du soir,
M'accueillaient gravement et doucement [3]...

Il y a dans ces intérieurs quelque chose de l'intimité des peintres hollandais, avec moins de réalisme, moins de profondeur peut-être, mais avec une allure plus légère, plus distinguée, plus française :

Et dans l'intérieur par moments luit et passe
Une ombre, une figure, une fée, une grâce,
Jeune fille du peuple au chant plein de bonheur...

Le matin, elle chante et puis elle travaille,
Sérieuse, les pieds sur sa chaise de paille,
Cousant, taillant, brodant quelques dessins choisis [4].

Ainsi donc Victor Hugo élargit le champ de sa vision pittoresque. Il va chercher des modèles dans un domaine plus vaste. Mais ce goût nouveau des portraits et des intérieurs ne lui fait pas délaisser la nature. Il s'attache aux paysages

1. Même pièce : « Le 7 août 1829 ».
2. Il nous avait pourtant montré dans *les Orientales* (XL : « Lui »).
Bonaparte

Grave et serein avec un éclair dans les yeux
Ou encore : ... consul jeune et fier, amaigri par les veilles,
Pâle sous ses longs cheveux noirs.

3. XLIV : « Sagesse », 3.
4. *Les Rayons et les Ombres*, IV : « Regard jeté dans une mansarde », 5.

avec le même amour et les rend avec la même sûreté d'exécution. Ciseleur à la manière de Théophile Gautier, il nous avait déjà, dans un recueil antérieur, donné cette gracieuse étude :

Puis octobre perd sa dorure
Et les bois dans les lointains bleus
Couvrent de leur rousse fourrure
L'épaule des coteaux frileux [1].

Il ne procède pas autrement quand il écrit :

Tout est lumière ; tout est joie.
L'araignée au pied diligent
Attache aux tulipes de soie
Ses rondes dentelles d'argent.

La frissonnante libellule
Mire les globes de ses yeux
Dans l'étang splendide où pullule
Tout un monde mystérieux [2].

C'est le pittoresque des *Emaux et Camées* avec un sentiment plus large de la nature, une sympathie plus profonde pour la vie. Et cette profondeur de sympathie, cette largeur de sentiment, devait justement l'empêcher de se complaire trop longtemps dans des ciselures de ce genre. Sa manière ordinaire est plus large, et sa vision, sans cesser d'être précise, et sans négliger le détail que sa vue perçante lui découvrait, évite en général de s'enfermer ainsi dans un cadre trop restreint. Dans *la Statue* [3], poème si curieux au point de vue du pittoresque, mais dont nous ne pouvons tout citer, il faut noter la description d'un paysage brumeux d'hiver :

D'autres arbres plus loin croisaient leurs larges fûts ;
D'autres plus loin encore estompés par l'espace,
Poussaient dans le ciel gris où le vent du soir passe

1. *Les Voix intérieures*, v : « Dieu est toujours là », 2.
2. *Les Rayons et les Ombres*, xvii : « Spectacle rassurant ».
3. *Ibid.*, xxxvi.

Mille petits rameaux noirs tordus et mêlés,
Et se posaient partout, l'un par l'autre voilés,
Sur l'horizon, perdu dans les vapeurs informes
Comme un grand troupeau roux de hérissons énormes.

La nature tient une grande place dans *les Rayons et les Ombres*. Hugo continue de l'observer, et la plupart des traits pittoresques qu'on relève dans ce recueil sont empruntés aux paysages et aux spectacles qui frappent quotidiennement nos yeux. « Le brouillard d'or qui monte des hameaux... — le lac d'azur semé de molles îles [1] ».

Le groupe heureux qui joue au seuil de ta maison ;
Un mendiant assis à côté d'une gerbe ;
Un oiseau qui regarde une mouche dans l'herbe ;
Les vieux livres du quai, feuilletés par le vent [2]...

Et sur les coteaux verts dont s'emplit l'horizon
Les immenses troupeaux aux fécondes haleines
Que l'aboiement des chiens chasse à travers la plaine [3].

Son regard se plaît à suivre « les femmes sous l'église à pas lents disparues » [4], « le scarabée ami des feuilles, le lézard — courant au clair de lune au fond d'un vieux puisard », à contempler « la faïence à fleur bleue où vit la plante grasse... — les marronniers, la verte allée aux boutons d'or, — la statue où sans bruit se meut l'ombre des branches », les fleurs qui « de l'ébénier chargeant le front superbe, — au bord des étangs clairs se mêlant au bouleau, — tremblent en grappes d'or dans les moires de l'eau... et le ciel scintillant derrière les ramées — et les toits répandant de charmantes fumées » [5].

Le pittoresque des *Rayons et des Ombres*, malgré son ori-

1. *Les Rayons et les Ombres*, VII : « Le monde et le siècle ».
2. *Ibid.*, XLIV : « Sagesse ».
3. *Ibid.*, VII : « le Monde et le Siècle ».
4. *Ibid.*, IV : « Regard jeté dans une mansarde », 2.
5. *Ibid.*, XIX : « Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813 ».

ginalité, conserve de grandes analogies avec le pittoresque des *Voix intérieures*, mais avec une couleur plus terne, une plus grande ampleur de vision, un horizon plus large, où se fait sentir une conception panthéistique de la nature qui deviendra par la suite plus visible encore :

> La végétation, vivante, aveugle et sombre
> En couvre-t-elle moins de feuillages sans nombre,
> D'arbres et de lichens, d'herbe et de goëmons,
> Les prés, les champs, les eaux, les rochers et les monts ?
> L'onde est-elle moins bleue et le bois moins sonore ?
> L'air promène-t-il moins dans l'ombre et dans l'aurore,
> Sur les clairs horizons, sur les flots décevants,
> Ces nuages heureux qui vont aux quatre vents [1] ?

Il emploie souvent, comme dans *les Orientales*, le pittoresque par énumération dont il avait trouvé peut-être le premier modèle chez Lamartine. Mais dans *les Orientales* l'accumulation des images résultait d'une griserie de l'imagination, d'un instinct qui poussait le poète à dépenser sans mesure, effet naturel mais en somme assez extérieur de cet excès de force qui est le fond du tempérament poétique de Hugo et qui s'est manifesté dans la richesse de son vocabulaire, de ses images et de ses métaphores, comme dans son extraordinaire fécondité, dans son immense puissance de travail, dans son goût du colossal et du grandiose, dans son exubérance naturelle, dans sa tendance à l'enflure et à l'emphase. Ici, au contraire, nous nous trouvons en présence d'un sentiment plus profond. Les différentes images ne se succèdent point au hasard : un lien intime les unit qui est la pensée de l'univers envisagé dans son unité même. C'est ce qui apparaît notamment dans le poème intitulé *le Monde et le Siècle* dont nous nous contenterons de citer ces quelques vers :

> A quoi bon chaque soir, quand luit l'été vermeil,
> Comme un charbon ardent déposant le soleil

1. *Les Rayons et les Ombres*, XLIV : « Sagesse ».

Au milieu des vapeurs par les vents remuées,
Allumer au couchant un brasier de nuées ?
Pourquoi rougir la vigne et jeter aux vieux murs,
Le rayon qui revient gonfler les raisins mûrs ?
A quoi bon incliner sur ses axes mobiles
Ce globe monstrueux avec toutes ses villes,
Et ses monts et ses mers qui flottent alentour,
A quoi bon, ô Seigneur, l'incliner tour à tour,
Pour que l'ombre l'éteigne ou que le jour le dore,
Tantôt vers la nuit sombre et tantôt vers l'aurore [1].

Ainsi le pittoresque de Victor Hugo est tout imprégné de panthéisme. Le sentiment de l'unité du monde transparaît dans la vision que le poète a des choses L'intuition à laquelle il est amené par la contemplation de la nature réagit sur cette contemplation même Nous verrons par la suite sa vision se transformer à mesure que son intuition de la nature et des forces naturelles deviendra plus profonde. Pour le moment, nous ne devons retenir de ce panthéisme implicite que la communion plus intime et le contact plus étroit de son âme avec la nature.

Son esprit ainsi tourné vers le réel délaisse le fantastique, et lorsque par hasard il l'aborde, il va le chercher dans l'œuvre des peintres où il peut l'observer comme un objet réel.

Les tritons que Coypel groupe autour d'une conque,
Les faunes que Watteau dans les bois fourvoya,
Les sorciers de Rembrandt, les gnômes de Goya,
Les diables variés, vrais cauchemars de moine,
Dont Callot en riant taquine saint Antoine,
Sont laids, mais sont charmants ; *difformes, mais remplis*
D'un feu qui de leur face anime tous les plis
Et parfois dans leurs yeux jette un éclair rapide [2]...

Déjà, dans les deux derniers vers qui sont admirables, se manifeste une tendance à faire prédominer sur l'apparence

1. *Les Rayons et les Ombres*, VII.
2. *Ibid.*, XIX : « Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813 ».

sensible l'élément spirituel de l'art. Cette tendance se développera de plus en plus dans l'œuvre de Hugo : elle entrera aussi en lutte avec une tendance antagoniste qui l'incline de plus en plus vers le réalisme. Nous aurons l'occasion de l'étudier dans un autre ouvrage où nous la verrons opérer progressivement la désagrégation et la dissolution de l'élément pittoresque [1]. Ici, où nous nous en tenons au pittoresque réalisé dans la pureté de son type, nous ne devons nous en occuper que dans la mesure où elle renforce l'élément pittoresque sans l'altérer ni l'amoindrir. Or dans *les Rayons et les Ombres* elle le pénètre de toutes parts. Le poème *Regard jeté dans une mansarde* [2] nous en fournit un exemple éclatant.

La description de l'église est déjà très poétique :

L'église est vaste et haute. A ses clochers superbes
L'ogive en fleur suspend ses trêfles et ses gerbes ;
Le portail resplendit de sa rose pourvu ;
Le soir fait fourmiller sous la voussure énorme,
Anges, vierges, le ciel, l'enfer sombre et difforme,
Tout un monde effrayant comme un rêve entrevu.

Mais le sentiment poétique est plus vif encore dans la description de la mansarde qu'habite la jeune fille :

Frais réduit ! à travers une claire feuillée
Sa fenêtre petite et comme émerveillée
S'épanouit auprès du gothique portail,
Sa verte jalousie à trois clous accrochée,
Par un bout s'attachant, par l'autre rattachée,
S'ouvre coquettement comme un grand éventail.

Au dehors, un beau lys qu'un prestige environne,
Emplit de sa racine et de sa fleur couronne
— Tout près de la gouttière où dort un chat sournois —
Un vase à forme étrange en porcelaine bleue
Où brille avec des paons ouvrant leur large queue,
Ce beau pays d'azur que rêvent les Chinois.

1. *Le sentiment du sublime chez Victor Hugo.*
2. *Les Rayons et les Ombres*, IV.

Ce sentiment poétique, d'une magnifique sérénité ou d'une gravité émue, donne au pittoresque des *Rayons et des Ombres* une mesure et un équilibre tout classiques, en même temps qu'on y trouve une probité et une impartialité d'observation qui avec l'atténuation de couleur précédemment signalée font penser aux Velasquez du musée de Madrid. Il semble qu'ici Victor Hugo, contrairement à la tendance prédominante de son génie, s'attache à rechercher le beau plutôt que le sublime, ou, comme dans le passage suivant, s'élève au sublime par le développement progressif et continu du beau :

> Le soir, tout rayonnait de lumière et de fête.
> Regorgeant de soldats, de princes, de valets,
> Saint-Cloud joyeux et vert, autour du fier palais,
> Dont la Seine en fuyant reflète les beaux marbres,
> Semblait avec amour presser sa touffe d'arbres.
> L'arc de triomphe orné de victoires d'airain,
> Le Louvre étincelant, fleurdelysé, serein
> Lui répondaient de loin du milieu de la ville ;
> Tout ce royal ensemble avait un air tranquille,
> Et dans le calme aspect d'un repos solennel,
> Je ne sais quoi de grand qui semblait éternel [1].

Nous retrouverons cette ascension calme et sûre du beau vers le sublime dans *Stella* des *Châtiments*.

Ce que nous devons noter avant tout, c'est le caractère classique de la peinture : le pittoresque est poétique, il n'est pas encore lyrique ; l'art du poète s'élève au sublime, mais par l'effet d'un développement progressif. En outre poétique et sublime se dégagent ici du pittoresque : ils s'y surajoutent, mais ne le produisent pas Le pittoresque est encore dominé par la vision objective des choses. Plus tard ce sera l'inverse. Au lieu d'aller de l'élément sensible à l'élément spirituel de l'art, le poète ira de l'élément spirituel à l'élément sensible. Un léger progrès dans ce sens est marqué par *les Châtiments*.

Mais avant d'étudier les ouvrages qui forment comme une

1. *Les Rayons et les Ombres*, II : « le 7 août 1829 ».

transition entre la première et la deuxième manière du poète, nous devons rechercher, dans la période qui vient de s'écouler, les premiers germes de l'art ultérieur, ou, pour parler plus exactement, les tendances qui devaient aboutir à cette forme d'art nouvelle dont *la Légende des siècles* nous offrira le plein et entier développement.

CHAPITRE III

L'ÉVOLUTION DU TALENT PLASTIQUE ET DE LA PENSÉE POÉTIQUE.

De cette application constante de son attention au réel, d'où sort le pittoresque des *Voix intérieures*, Victor Hugo tire un double profit. En même temps qu'il devient plus apte à reproduire les spectacles qu'il a sous les yeux, il pénètre plus avant dans la vie intime de la nature. Il gagne comme peintre ; il gagne comme philosophe ; sa maîtrise plastique se développe et s'affirme ; sa conception de l'univers se développe et s'élargit. Mais par là même l'artiste et le penseur s'engagent dans une voie nouvelle : l'artiste devient plus réaliste ; le penseur tend à l'hylozoïsme et au panthéisme, et les tendances du penseur réagissent puissamment sur la nature de son pittoresque.

Cette transformation qui s'opère dans la manière de Hugo, encore qu'imprévisible, aboutit à la construction d'un édifice pour lequel, dans les premiers recueils, les pierres d'attente ne manquaient pas. Œuvre d'imagination et de fantaisie, *les Orientales* n'en attestent pas moins des dons réels d'observateur. Le poète, dans sa description de Babel, tendait déjà visiblement à mettre la vie dans les choses, et l'élargissement de la vision qui plus tard s'unit indivisiblement au sentiment panthéistique de l'unité de la nature apparaît, en dépit de la particularisation signalée plus haut, dans l'ampleur de certaines descriptions, dans la succession variée de leurs aspects, et jusque dans la prodigalité des images. Autant de germes que l'observation directe du réel et un contact plus intime avec la nature allaient féconder.

I. — Un des aspects de ce progrès de Hugo vers le réalisme, c'est l'importance prise dans sa peinture par le relief des choses. La forme visible est serrée de plus près : elle évoque avec plus d'intensité et de netteté la forme tangible. Sans aller jusqu'à dire avec M. Léopold Mabilleau que la figure devient « l'élément prépondérant de ses impressions, le signe exclusif des choses évoquées à sa mémoire, le principe unique des images que son cerveau prête à sa pensée [1] », on ne peut s'empêcher d'être frappé comme lui des comparaisons et des métaphores où se manifeste la prépondérance de l'élément plastique : « la flûte épanouie montant sur l'alto..., les dentelles de son que le fifre découpe..., le contour des vagues mélodies... [2] », et l'on a comme lui la surprise de rencontrer une impression de forme sans couleur là où on attendrait avant tout une vision colorée :

Les formes magnifiques
Que la nature prend dans les champs pacifiques [3].

La sensibilité de Victor Hugo à la forme apparaît en particulier très nettement dans *Notre-Dame de Paris*, et plus particulièrement dans sa description de Paris à vol d'oiseau. « Son œil, dit Sainte-Beuve, ne rencontre jamais une tour qu'il n'en compte les angles, les faces et les pointes [4]. » Il est possible que le goût de Victor Hugo pour les vieilles architectures ait contribué à développer en lui cette aptitude à saisir « les lignes brisées, les angles, les profils, les pointes, qui imitent le mouvement en déchirant l'ombre et en accrochant la lumière ». Mais sa sensibilité particulière au relief tenait aussi aux caractères généraux de sa sensibilité naturellement active, et dès lors portée à transformer en

1. Léopold Mabilleau, *Victor Hugo*, p. 121.
2. *Les Rayons et les Ombres*, XXXV : « Que la musique date du seizième siècle ».
3. *Ibid.*, XXXIV : « Tristesse d'Olympio ».
4. Cité par L. Mabilleau, p. 121.

contours palpables et tangibles les contours colorés des choses. Pour cette raison même, elle devait surtout se manifester lorsque l'esprit du poète entrait en contact avec le réel, puisque la vision du monde extérieur est la condition et le signal de l'action que nous exerçons sur lui. Aussi voyons-nous le sens du relief devenir plus aigu chez Hugo au moment même où l'observation du réel se substitue chez lui au rêve pittoresque, soit que son attention s'applique aux vieilles architectures qu'il étudiait de si près, comme dans *Notre-Dame de Paris*, soit qu'elle commence à dépouiller la nature entière, comme dans *les Voix intérieures*.

Dans *les Voix intérieures*, en effet, apparaissent tout à la fois un sens plus vigoureux du relief et un sens plus vigoureux du réel. C'est là, en effet, qu'on trouve pour la première fois des visions de sculpteur et d'orfèvre :

> Cellini sourirait à votre grâce pure,
> Et dans un vase grec sculptant votre figure,
> Il vous ferait sortir d'un beau calice d'or,
> D'un lys qui devient femme en restant lys encor [1].

On peut rapprocher de ces vers la description de la statue du Faune dans *les Rayons et les Ombres* :

> A le voir là sinistre et sortant à moitié
> De son fourreau noirci par l'humide feuillée,
> On eût dit la poignée en torse ciselée,
> D'un vieux glaive rouillé qu'on laisse dans l'étui [2].

Il serait facile de multiplier les exemples Nous ne nous attarderons pas à reprendre ici ceux que nous avons eu déjà l'occasion de citer [3]. Notons seulement que la préoccupation croissante du dessin et du relief n'abolit nullement le sens de la couleur. Le poème intitulé *Passé* offre précisément une al-

1. *Voix intérieures*, VIII.
2. *Les Rayons et les Ombres*, XXVI : « la Statue ».
3. Plusieurs tirés des *Voix intérieures*, figurent dans notre chapitre sur la vision du peintre et du sculpteur.

liance heureuse, et par moments même une certaine opposition entre la représentation des couleurs et celle des reliefs.

Dans la première strophe, par exemple, la couleur domine ; dans la seconde et dans la dernière de celles que nous donnons ci-dessous, le dessin et le relief prennent le dessus.

C'était un grand château du temps de Louis treize.
Le couchant rougissait ce palais oublié.
Chaque fenêtre au loin transformée en fournaise,
Avait perdu sa forme et n'était plus que braise.
Le toit disparaissait dans les rayons noyé.

Sous nos yeux s'étendait, gloire antique abattue,
Un de ces parcs dont l'herbe inonde le chemin,
Où, dans un coin, de lierre à demi revêtue,
Sur un piédestal gris, l'hiver, morne statue,
Se chauffe avec un feu de marbre sous la main.

O deuil ! le grand bassin dormait, lac solitaire.
Un Neptune verdâtre y moisissait dans l'eau...

On voyait par moment errer dans la futaie
De beaux cerfs qui semblaient regretter les chasseurs...

Les manteaux, relevés par la longue rapière,
Hélas ! ne passaient plus dans ce jardin sans voix.
Les tritons avaient l'air de fermer la paupière,
Et dans l'ombre, entr'ouvrant ses mâchoires de pierre,
Un vieux antre ennuyé bâillait au fond d'un bois [1].

II. — En même temps, Hugo tend davantage à introduire la vie dans la matière, et cette vie que le poète met dans les choses, il s'en sert pour exprimer, accuser et préciser les reliefs. La forme s'impose à ses yeux avec plus de force lorsqu'elle se présente comme l'effet d'une activité interne et d'un effort volontaire :

Contemplant le front vert et la noire narine
De l'antre douloureux,
Et l'arbre qui rongé par la brise marine,
Tord ses bras ténébreux,

1. *Les Voix intérieures*, XVI : « Passé ».

Et l'immense océan où la voile s'incline,
Où le soleil descend,
L'océan qui respire ainsi qu'une poitrine
S'enflant et s'abaissant [1].

Jules, votre château, tour vieille et maison neuve
Se mire dans la Loire à l'endroit où le fleuve
Sous Blois élargissant son splendide bassin,
Comme une mère presse un enfant sur son sein,
Serre une île charmante en ses bras qu'il replie [2].

Il importe ici de dissiper une équivoque possible. Faire vivre les choses est de l'essence même de la poésie, et l'on ne serait pas embarrassé pour trouver dans les œuvres antérieures de Hugo des comparaisons et des métaphores qui donnent aux choses la vie et l'âme. Mais ce qu'il y a de nouveau dans *les Voix intérieures* et *les Rayons et les Ombres*, c'est d'abord une liaison plus intime de la forme et de la vie ; c'est, en outre, que cette liaison semble envelopper de plus en plus une croyance réelle à la vie des choses. Quand Hugo dit dans les *Odes* que « la ville étend ses bras en croix et s'allonge en épée [3] », quand il écrit dans *les Orientales :*

A quoi pensent ces flots qui baisent sans murmure
Les flancs de ce rocher luisant comme une armure [4] ?

la vie qu'il prête aux choses n'est qu'une expression poétique, et cette expression, le poète ne donne nullement l'impression qu'il la prend au sérieux. Au contraire, nous trouvons déjà dans *les Voix intérieures* une tendance à attribuer aux choses une vie réelle, et à saisir cette vie cachée à travers les apparences qui la manifestent : c'est ce qui apparaît avec netteté dans la pièce *A Albert Durer,* où « la broussaille horrible et les ronces grimpantes, — contractent lentement leurs pieds noueux et noirs », et où le poète nous

1. *Les Voix intérieures,* xxx : « A Olympio », 3.
2. *Les Rayons et les Ombres,* VIII : « A M. le duc de *** ».
3. « Aux ruines de Montfort-l'Amaury ».
4. « Le Château-Fort ».

affirme qu'il a senti « palpiter et vivre avec une âme — les chênes monstrueux qui remplissent les bois ».

III. — Ce même instinct du contemplateur, qui lui fait apercevoir la vie sous les formes et les couleurs, l'élève peu à peu jusqu'au sentiment de la vie universelle. Le panthéisme de Hugo, fait très significatif, apparaît dans deux textes décisifs. Le premier appartient aux *Voix interieures :*

> Ainsi, nature ! abri de toute créature !
> O mère universelle ! indulgente nature !
> Ainsi tous à la fois, mystiques et charnels,
> Cherchant l'ombre et le lait sous tes flancs éternels,
> Nous sommes là, savants, poètes, pêle-mêle,
> Pendus de toutes parts à ta forte mamelle !
> Et tandis qu'affamés, avec des cris vainqueurs,
> A tes sources sans fin désaltérant nos cœurs,
> Pour en faire plus tard notre sang et notre âme,
> Nous aspirons à flots ta lumière et ta flamme,
> Les feuillages, les monts, les prés verts, le ciel bleu,
> Toi, sans te déranger, tu songes à ton Dieu [1].

Le second se trouve à la fin des *Rayons et Ombres* [2] :

> Unique Dieu ! vrai Dieu ! seul mystère ! seule âme !...
> Toi qui laissant tomber ce que la mort réclame,
> Fis les cieux infinis pour les temps éternels !
> Toi qui mis dans l'éther plein de bruits solennels,
> Tente dont ton haleine émeut les sombres toiles,
> Des millions d'oiseaux, des millions d'étoiles !
> Que te font, ô Très-Haut ! les hommes insensés,
> Vers la nuit au hasard l'un vers l'autre poussés,
> Fantômes dont jamais tes yeux ne se souviennent,
> Devant ta face immense ombres qui vont et viennent !

Nous avons vu d'ailleurs que le panthéisme des *Rayons et Ombres* n'est pas seulement l'expression de la pensée philosophique de Hugo, mais une disposition profonde de son âme qui se révèle dans la nature de son pittoresque. Réa-

1. *Les Voix intérieures*, xv : « la Vache ».
2. *Les Rayons et les Ombres*, xliv : « Sagesse ». « La troisième voix dit : « Aimer, haïr, qu'importe ? » etc.

lisme, hylozoïsme, panthéisme, sont appelés à se développer à des degrés divers dans l'œuvre ultérieure du poète, et par ce développement même, vont transformer complètement sa vision.

CHAPITRE IV

TRANSITION VERS UN ART NOUVEAU.

Nous avons eu, plus d'une fois, l'occasion de noter des *Orientales* aux *Voix intérieures* le progrès de Victor Hugo vers un idéal classique. Quelque place que tienne, dans son théâtre, son roman ou sa poésie, la recherche de l'effet et du sublime, c'est au beau plus qu'au sublime que vise son pittoresque. L'apparence sensible y est, en effet, exactement adaptée à l'idée qu'elle révèle : elle exprime tout ce qu'elle doit dire ; elle ne tend pas à nous suggérer une réalité qui la dépasse infiniment, à nous élever, pour ainsi dire, au-dessus de nous-mêmes. Parfaitement approprié aux forces normales de l'homme, l'art y possède ces qualités de mesure, de proportion et de sobriété caractéristiques du classicisme. Le peintre use discrètement de la couleur, et accorde davantage au dessin, élément plus intellectuel et moins affectif ; il copie la nature sans la déformer ; il observe soigneusement le réel, mais en même temps, comme les classiques, il y choisit ce qui s'y présente de plus relevé ; et s'il donne à sa reproduction l'impression de la *chose vue*, il ne cherche pas, comme les naturalistes, à intensifier la sensation, ni à mettre en relief tous les détails, de manière à outrer le sentiment de réalité que nous donne son tableau. C'est, si l'on veut, un réaliste, mais un réaliste classique.

Ce classicisme, tout relatif en ce sens que la recherche du pittoresque en poésie est un des traits les plus caractéristiques du romantisme, n'exclut point d'ailleurs entièrement un idéal romantique, le poétique. Dans *les Châtiments* et *les Contemplations*, le progrès vers le romantisme s'accentue.

a) *Les Châtiments.*

L'élément proprement pittoresque, la peinture transposée dans la poésie, tient peu de place dans *les Châtiments :* et il est naturel qu'il en soit ainsi, dans une œuvre, où la pensée satirique et la violence du sentiment doivent faire prédominer l'élan lyrique aux dépens de l'élément sensible, inutile en soi à l'expression de l'inspiration vengeresse. En fait cependant Hugo ne pouvait se dépouiller entièrement de son talent de peindre. Les rares tableaux que nous offrent *les Châtiments* sont d'une perfection achevée. La couleur y tend sans doute à disparaître ; mais, en revanche, la lumière y est exquisement rendue dans ce qu'elle a de plus subtil, de plus doux et de plus pur. Et nous voyons le poète y manifester une sensibilité particulière aux sensations de flamboiement qui tiendront une si grande place dans *la Légende des siècles.*

Plus de délicatesse dans le dessin, quelque chose de plus gracieux encore que dans *les Rayons et les Ombres*, voilà ce que nous trouvons dans une peinture de l'aube.

C'est une nouvelle forme du réalisme classique qui semble ici s'orienter vers l'art du XVIIIe siècle, comme il le fera franchement dans *la Fête chez Thérèse* des *Contemplations* ou dans la *Lettre* des *Chansons des rues et des bois :*

Là-bas, la chute d'eau, de mille plis ridée,
Brille, comme dans l'ombre un manteau de satin

Les moutons, hors de l'ombre, à travers les bourrées,
Font bondir au soleil leurs toisons éclairées :
Et la jeune dormeuse, entr'ouvrant son œil noir,
Fraîche, et les coudes blancs sortis hors du peignoir,
Cherche de son pied nu sa pantoufle chinoise...

Le chaume dresse au vent sa plume de fumée.
Le rayon, flèche d'or, perce l'âpre forêt [1].

1. *Les Châtiments*, IV, x : « Aube ».

La couleur est déjà complètement sacrifiée à la lumière. Mais la nature y est toujours fidèlement rendue, sans déformation ni grossissement, sans réalisme excessif, avec mesure et sobriété, comme aussi dans le fragment suivant où le sublime commence à dominer, où l'on pressent l'emportement et la fougue des futures visions :

Jersey rit, terre libre au sein des sombres mers ;
Les genêts sont en fleur, l'agneau paît les prés verts ;
L'écume jette aux rocs ses blanches mousselines ;
Par moments, apparaît au sommet des collines,
Livrant ses crins épars au vent âpre et joyeux,
Un cheval effaré qui hennit dans les cieux [1].

Plus originale et plus nouvelle encore est la description suivante, où le poète s'attache à rendre une impression lumineuse plus délicate et plus subtile que toutes celles qui l'avaient frappé précédemment : deux couleurs seulement y sont conservées, le blanc et le noir ; la sensation de lumière prédomine. La composition n'y est plus classique : les différents traits semblent se succéder au hasard, l'ordre étant sacrifié à l'impression d'ensemble.

J'ouvris les yeux. je vis l'étoile du matin.
Elle resplendissait au fond du ciel lointain
Dans une blancheur molle, infinie et charmante.
Aquilon s'enfuyait, emportant la tourmente.
L'astre éclatant changeait la nuée en duvet.
C'était une clarté qui pensait, qui vivait ;
Elle apaisait l'écueil où la lame déferle ;
On croyait voir une âme à travers une perle,
Il faisait nuit encor ; l'ombre régnait en vain,
Le ciel s'illuminait d'un sourire divin.
La lueur argentait le haut du mât qui penche ;
Le navire était noir, mais la voile était blanche [2]...

Citons encore ce bref passage où s'affirme encore la sensibilité toute particulière du poète aux impressions lumineuses :

1. *Les Châtiments*, VI, v : « Eblouissements ».
2. *Ibid.*, VI, xv : « Stella ».

... Et les pontons, nefs abhorrées,
Qui flottent au soleil, sombres comme le soir,
Tandis que le reflet des mers sur leur flanc noir
Frissonne en écailles dorées [1].

Quand nous avons étudié *les Rayons et les Ombres*, nous avons dû restreindre notre choix, tant le pittoresque y était abondant. Avec les quelques citations qui précèdent, nous avons au contraire, *l'Expiation* mise à part, épuisé d'une manière à peu près complète le pittoresque des *Châtiments*. Quelques vers sans doute pourront encore être relevés où l'on pressent la nouvelle manière du poète, sa composition plus négligée, et la prédominance des sensations de flamboiement :

Dans la rade couraient les frégates meurtries ;
Les pavillons pendaient, troués par le boulet ;
Sur le front orageux des noires batteries,
La fumée à longs flots roulait.

On entendait gronder les forts, sauter les poudres :
Le brûlot flamboyait sur la vague qui luit :
Comme un astre effrayant qui se disperse en foudres,
La bombe éclatait dans la nuit [2].

Mais le poème capital qui doit retenir notre attention est *l'Expiation*. Il contient, en effet, plusieurs tableaux qui, par le coloris un peu terne et l'observation exacte du réel, se rattachent directement à la manière des *Rayons et Ombres*. Mais la prépondérance de l'élément poétique et sublime sur l'élément pittoresque s'y affirme déjà. A tout prendre cependant nous sommes encore très loin ici du pittoresque de *la Légende des siècles*, quoique l'inspiration soit identique. Sans cette différence de dessin et de couleur, rien n'eût empêché Hugo de placer son *Expiation* dans *la Légende des siècles* ou de mettre sa *Vision de Dante* dans *les Châtiments*.

1. *Les Châtiments*, IV, III : « les Commissions mixtes ».
2. *Ibid.*, I, II : « Toulon », 1.

Le poème de *la Révolution* dans *les Quatre Vents de l'Esprit* aurait également, si le poète n'avait égard qu'à l'inspiration, sa place marquée dans *la Légende.*

Dans *l'Expiation*, Hugo se révèle peintre d'histoire Le tableau, large et d'une netteté saisissante, quoique le poète s'attache à la pensée déjà plus qu'à la peinture, est le plus souvent obtenu par touches successives, selon le procédé mis en œuvre dans *Stella.*

Sombres jours ! l'empereur revenait lentement,
Laissant derrière lui brûler Moscou fumant.
Il neigeait. L'âpre hiver fondait en avalanche,
Après la plaine blanche, une autre plaine blanche.
On ne connaissait plus les chefs, ni le drapeau.
Hier la grande armée, et maintenant troupeau.
On ne distinguait plus les ailes, ni le centre.

L'art est donc moins classique que dans *les Rayons et les Ombres*, et lors même qu'il retrouve toutes les qualités plastiques de ce recueil, lors même qu'il condense sa vision et subordonne en un tout achevé les détails à l'ensemble, le tableau prend une allure nettement romantique, par la recherche de l'effet qui s'y accuse comme dans ce passage où l'invraisemblance du fait est éclipsée dans la beauté de l'évocation :

On voyait des clairons à leur poste gelés
Restés debout, en selle et muets, blancs de givre,
Collant leur bouche en pierre aux trompettes de cuivre.

Il a conservé l'exacte vision du peintre apte à saisir sur le vif un détail caractéristique.

... Les grenadiers surpris d'être tremblants
Marchaient, pensifs, la glace à leur moustache grise.

Il sait encore évoquer en un vers toute une vision :

On s'écrasait aux ponts pour passer les rivières.

Il réalise une mêlée avec une saisissante précision :

Toutes les nuits, qui vive ! alerte ! assauts ! attaques !
Ces fantômes prenaient leurs fusils, et sur eux,
Ils voyaient se ruer, effrayants, ténébreux,
Avec des cris pareils aux voix des vautours chauves,
D'horribles escadrons, tourbillons d'hommes fauves [1].

Mais, sous la précision de la vision, on sent déjà ce goût du mystère qui prendra tant d'importance dans les œuvres suivantes, et qui contribuera si puissamment à l'évolution du pittoresque. Le tableau prend une allure mystique : chaque trait y fait ressortir ce qu'il y a d'étrange et de vaguement effrayant dans la situation de la grande armée. Derrière les événements, il y a Dieu. Or ce mysticisme latent de l'ensemble paraît exercer sur la couleur une influence décisive. Ici, comme dans le poème de *la Révolution* [2], les teintes noires l'emportent, avec leurs corrélatifs nécessaires, les blancs qui les font ressortir. Et sous cette influence, la vision tend à devenir indéfinie :

C'était un rêve errant dans la brume, un mystère,
Une procession d'ombres sur le ciel noir [3].

Pour la même raison, la dissolution du pittoresque s'accuse. Le tableau commencé ne s'achève pas. Le poète est plus préoccupé de la pensée maîtresse de son œuvre que de l'exactitude de la représentation sensible. C'est ce qui est manifeste dans la description de Waterloo, où les différents traits pittoresques n'aboutissent pas à former un tableau complet.

Ainsi nous sommes encore assez loin des *Rayons et Ombres* par les qualités proprement plastiques du tableau, nous en sommes déjà très loin par la signification esthétique de l'œuvre. La peinture est visiblement ordonnée en vue de l'effet. Un certain mysticisme imprègne tout le poème. A

1. *Les Châtiments*, V, XIII : « l'Expiation », 1.
2. Livre épique des *Quatre Vents de l'Esprit*.
3. « L'Expiation », 1.

la recherche du beau, forme positive du sentiment esthétique et idéal du classicisme, se substitue visiblement celle du poétique et du sublime. formes mystiques du sentiment esthétique et idéal du romantisme.

b) *Les Contemplations.*

Envisagé dans ce qu'il a de vraiment original, le pittoresque des *Contemplations* se présente sous un double aspect. D'une part, la tendance de Victor Hugo vers un art classique s'épanouit sous une forme nouvelle qui fait songer à l'art du XVIII[e] siècle. C'est l'évocation des personnages de la comédie italienne que nous trouvons dans *la Fête chez Thérèse*, où revit la grâce, la poésie et la couleur de Watteau. D'autre part, une tendance nouvelle apparaît qui donne naissance à un art tout différent, nettement romantique, rompant bientôt toute attache avec l'art antérieur. Peu pittoresques dans leur ensemble, *les Contemplations* ne nous en offrent pas moins, en même temps qu'une transition entre la première et la deuxième manières du poète, des spécimens caractérisés de ce que nous appellerons la représentation visionnaire. Ce caractère intermédiaire est d'autant mieux marqué que la composition du recueil avait nécessité une période de temps beaucoup plus étendue que *les Châtiments*. *Les Contemplations* paraissent, en effet, en 1856 et depuis 1840, Victor Hugo n'avait publié aucun volume de vers en dehors des *Châtiments* dont la composition fut nécessairement très rapide, puisqu'ils parurent deux ans après le coup d'État qui en était la cause inspiratrice [1].

1. M. Dupin, dans une étude publiée en 1906, a montré que la presque totalité des dates imprimées dans *les Contemplations* étaient inacceptables pour des raisons tirées de l'examen de la pensée et du style, et ses arguments sont confirmés par le fait que le manuscrit de Victor Hugo entré à la Bibliothèque nationale depuis 1892 contient au bas de presque toutes les pièces, des indications de date différentes, inscrites de la main même du poète, et postérieures pour la plupart à la date imprimée. (Cf. Paul Berret, *Une Méthode critique pour l'explication des* Contemplations

Les Contemplations sont ainsi par certaines pièces plus classiques et par certaines autres plus romantiques que *les Châtiments*. Elles font donc ressortir plus nettement encore le passage de l'art classique des *Rayons et Ombres* à l'art romantique ultérieur. La mythologie classique, à laquelle le poète semble avoir pris goût, pour les évocations pittoresques qu'elle autorise, nous apparaît dans deux poèmes. Tantôt c'est Horace qui voit

> Silène digérer dans sa grotte, pensif,
> Et se glisser dans l'ombre et s'enivrer lascif
> Aux blanches nudités des nymphes peu vêtues,
> Le faune aux pieds de chèvre, aux oreilles pointues [1].

à propos de leur chronologie dans la *Revue universitaire* du 15 juin 1913.) Mais du point de vue qui est le nôtre, cette question de dates n'a pas autant d'importance qu'on pourrait croire. En effet l'inspiration pittoresque ne se modifie pas d'une manière absolument continue, mais comporte au contraire dans son progrès des interruptions et des retours. Nous en avons eu la preuve en étudiant les premiers ouvrages de Hugo, à propos de poèmes publiés à des intervalles éloignés et dans des recueils assez divers. Nous en aurons une autre preuve en étudiant *la Légende des siècles* où le pittoresque garde les mêmes caractères essentiels dans des poèmes comme ceux de la première série publiée en 1859 et certains poèmes de la deuxième série, par exemple *l'Aigle du Casque* daté de 1873 sur le manuscrit et publié en 1877, bien que le poète nous eût donné entre temps *les Chansons des rues et des bois* (1865) où le pittoresque prend un caractère distinct et parfaitement original. Il nous est donc indifférent qu'une pièce soit plus ou moins ancienne, puisque l'écart ne peut jamais être que de quelques années, et que dès lors sa date réelle de composition ne change rien à la courbe générale d'évolution pittoresque que nous essayons de tracer ici.

En outre, nous ne pouvons attribuer aux dates une valeur absolue. Sans même se poser le problème de la valeur qu'une date peut avoir dans l'esprit du poète qui l'écrit, on doit remarquer combien les passages pittoresques se prêtent aisément à l'insertion dans des pièces composées à une date ultérieure. Inspirés souvent, selon toute probabilité, par le spectacle direct des choses, sous l'impression immédiate du réel, à l'occasion d'un voyage, d'une promenade, d'une observation fortuite, formant d'ailleurs quelquefois des tableaux complets en eux-mêmes, ils peuvent demeurer longtemps dans l'esprit à l'état de vers isolés pour ne trouver que beaucoup plus tard leur emploi. Pour les dates des poèmes de *la Légende*, voyez plus loin, II[e] partie, l. II, ch. II.

1. I, XIII : « A propos d'Horace ».

Tantôt, à la manière du XVIIIe siècle,

L'ancien zéphyr fabuleux
Souffle avec sa joue enflée
Au fond des nuages bleus [1].

Le poète revient encore à l'antiquité classique lorsqu'il nous montre

Un pâtre sur sa flûte abaissant sa paupière [2].

Mais le pittoresque mythologique, sans sortir de l'antiquité, fait la part plus large au romantisme, dans un poème des plus originaux, qui commence comme un tableau pour finir comme un bas-relief, et dont les derniers vers trahissent déjà le goût du monstrueux qui s'affirmera dans les œuvres ultérieures [3].

Il est dans l'atrium, le beau rouet d'ivoire.
La roue agile est blanche et la quenouille est noire.
La quenouille est d'ébène incrusté de lapis.
Il est dans l'atrium sur un riche tapis.

Un ouvrier d'Egine a sculpté sur la plinthe,
Europe dont un dieu n'écoute pas la plainte.
Le blanc taureau l'emporte. Europe sans espoir
Crie, et baissant les yeux, s'épouvante de voir
L'océan monstrueux qui baise ses pieds roses.

Des aiguilles, du fil, des boîtes demi-closes,
Les laines de Milet peintes de pourpre et d'or,
Emplissent un panier près du rouet qui dort.

Cependant, odieux, effroyables, énormes,
Dans le fond du palais, vingt fantômes difformes,
Vingt monstres tout sanglants qu'on ne voit qu'à demi,
Rôdent en foule autour du rouet endormi...
De la massue au front tous ont l'empreinte horrible,
Et tous, sans approcher rôdant d'un air terrible,
Sur le rouet où pend un fil souple et lié,
Fixent de loin dans l'ombre un œil humilié [4].

1. I, XXIV : « A Granville en 1836 ».
2. III, XXI : « Ecrit sur la plinthe d'un bas-relief antique ».
3. Hugo s'était déjà orienté dans ce sens avec « le Géant » (*Ballades*, V).
4. II, III : « le Rouet d'Omphale ».

C'est le romantisme de la mythologie grecque qui revit ici.

Après la mythologie, le paysage nous donne de nouveaux indices d'une transformation prochaine. Le procédé de notation dont use si volontiers Hugo dans ses carnets de voyage, et en particulier dans *le Rhin*, apparaît dans un poème fort curieux :

A droite, vers le nord de bizarres terrains,
Pleins d'angles qu'on dirait façonnés à la pelle,
Voilà les premiers plans ; une antique chapelle
Y mêle son aiguille et range à ses côtés
Quelques ormes tortus aux profils irrités,
Qui semblent, fatigués du zéphyr qui s'en joue,
Faire une remontrance au vent qui les secoue...
Une grosse charrette au coin de la maison
Se rouille, et devant moi j'ai le vaste horizon,
Dont la mer bleue emplit toutes les échancrures.
Des poules et des coqs étalant leurs dorures
Causent sous ma fenêtre...

Et plus loin :

Je vois en pleine mer passer superbement
Au-dessus des pignons du tranquille village
Quelque navire ailé qui fait un long voyage [1].

Avec la prédominance du relief sur la couleur, apparaît la tendance du poète à prêter aux choses des attitudes ou une physionomie humaines « le profil irrité des ormes » et à préférer par conséquent l'expression au dessin. Cette tendance qui s'affirme à chaque instant dans *le Rhin*, et dont nous avons également trouvé des exemples dans *Notre-Dame de Paris*, n'implique encore ici aucune déformation de la vision [2].

1. II, VI : « Lettre ». Cf. *Dernière Gerbe*, I : « Fragments de lettre », p. 11.

2. Voyez en particulier ce qu'il dit des ormes auxquels il reconnaît tan. de formes fantastiques. (*Le Rhin*, II : « Lettre », *Montmirail, Montfort, Epernay*.) Cf. infra *Introduction*.

Mais ce qui domine dans *les Contemplations*, c'est la peinture de l'être humain reproduit soit pour sa physionomie, soit pour son attitude :

Elle était déchaussée, elle était décoiffée,
Assise, les pieds nus parmi les joncs penchants...

Je vis venir à moi, dans les grands roseaux verts,
La belle jeune fille effarée et sauvage,
Ses cheveux dans ses yeux et riant au travers [1].

Dans les recueils antérieurs, le poète ne nous avait pas encore représenté le visage humain avec cette netteté. La peinture des attitudes est également plus précise, plus réaliste :

Rose droite sur ses hanches
Leva son beau bras tremblant
Pour prendre une mûre aux branches [2].

Dans mon allée habite un cordier patriarche
Vieux qui fait bruyamment tourner sa roue et marche
A reculons, son chanvre autour des reins tordu [3].

Rappelons encore *la Fête chez Thérèse*, citée plus haut, et dont nous avons signalé la ressemblance avec l'art du XVIIIe siècle et arrêtons-nous sur ce portrait si net et si énergique :

Un soir, dans un chemin, je vis passer un homme
Vêtu d'un grand manteau comme un consul de Rome,
Et qui me semblait noir sur la clarté des cieux.
Ce passant s'arrêta, fixant sur moi ses yeux
Brillants et si profonds qu'ils en étaient sauvages [4].

Le poème, daté de 1843, appartient nettement à la deuxième manière du poète par la couleur générale et par l'accent. C'est déjà la représentation du visionnaire. Ce fait

1. I, XXI.
2. I, XIX : « Vieille chanson du jeune temps ».
3. II, VI : « Lettre II ».
4. III, I : « Ecrit sur un exemplaire de la *Divina Commedia* ».

n'a d'ailleurs rien qui nous puisse surprendre, car on trouve déjà dans *le Rhin* publié en 1842 des pressentiments de sa future manière [1]. Le poète affectionne déjà les tons noirs dont il fera plus tard un si grand usage. On les retrouve dans cette esquisse datée de l'exil, où revit dans une certaine mesure le pittoresque antérieur :

> ... J'y rencontre parfois, sur la roche hideuse,
> Un doux être, quinze ans, yeux bleus, pieds nus, gardeuse
> De dindons, habitant au fond d'un vallon noir
> Un vieux chaume croulant qui s'étoile le soir [2].

C'est à la fois le procédé de notation un peu brusque de ses récits de voyages, le souci d'observation exacte des recueils précédents, et le goût du noir et de l'étoilé, si visible dans *les Contemplations*. Quelles que soient les dates exactes des poèmes (et nous avons vu qu'il était vain de prétendre les déterminer exactement), le mélange des divers procédés et des inspirations diverses, les analogies multiples qu'on y peut relever avec la manière antérieure et la manière ultérieure de Hugo suffisent à mettre en relief le caractère éminemment transitoire du recueil. Un court poème, entièrement descriptif, et sur la date duquel nous ne pouvons guère hésiter, puisque le ton, le sujet, l'inspiration, la prouvent antérieure à la mort de Léopoldine Hugo, survenue le 4 septembre 1843, nous apparaît également comme intermédiaire entre le pittoresque des *Rayons et Ombres* et celui qui domine dans le deuxième volume des *Contemplations* :

> Dans le frais clair-obscur du soir charmant qui tombe,
> L'une pareille au cygne et l'autre à la colombe,
> Belles, et toutes deux joyeuses, ô douceur !
> Voyez, la grande sœur et la petite sœur

1. Voyez la lettre XVIII : « Bacharach », description d'un incendie qui nous a valu peut être l'incendie de la Tourgue dans *Quatre-vingt treize* et la lettre XX : « de Lorch à Bingen », excursion à la Maüsethurm.
2. V, XXIII : « Pasteurs et troupeaux ».

Sont assises au seuil du jardin, et sur elles,
Un bouquet d'œillets blancs aux longues tiges frêles,
Dans une urne de marbre agité par le vent,
Se penche et les regarde, immobile et vivant,
Et frissonne dans l'ombre, et semble au bord du vase
Un vol de papillons arrêté dans l'extase [1].

En même temps que s'affirme ici le goût nouveau de Victor Hugo pour le clair-obscur et les oppositions de blancheurs et d'ombre, nous pouvons noter une tendance marquée à faire prédominer l'élément poétique sur l'élément pittoresque, ce qui constitue un nouveau progrès vers le romantisme. Le poète se laisse si bien emporter par le rythme et par le rêve qu'il nous représente les œillets à la fois agités et immobiles, frissonnants et arrêtés dans l'extase. Or cette négligence est d'autant plus significative que l'intention de faire un tableau est ici très manifeste.

Le même vague et le même goût du clair-obscur apparaissent souvent dans le même ouvrage. Le poète néglige visiblement le dessin auquel il prêtera plus tard des contours si arrêtés dans *la Légende des siècles*. En même temps il attache plus d'importance à l'impression poétique qu'à la représentation pittoresque.

L'étang mystérieux, suaire aux blanches moires,
Frissonne ; au fond des bois la clairière apparaît.
Les arbres sont profonds et les branches sont noires.

Les sentiers bruns sont pleins de blanches mousselines.

La forme d'un toit noir dessine une chaumière.
On entend dans les prés le pas lourd du faucheur.
L'étoile aux cieux, ainsi qu'une fleur de lumière,
Ouvre et fait rayonner sa splendide fraîcheur [2].

La première strophe de *Joies du soir* [3] offre une juxtapo-

1. I, III : « Mes deux filles ». La pièce est datée de juin 1842.
2. II, XXVI : « Crépuscule ».
3. III, XXVI.

sition de traits pittoresques dont l'ensemble ne forme qu'un tableau confus Mais rien ne montre mieux la subordination croissante du pittoresque au poétique que ces vers où le tableau s'élargit et se dissout dans le sentiment de l'infini, par une admirable transition du dehors au dedans et du sensible au spirituel.

A l'heure où le soleil se couche, où l'herbe est pleine
Des grands fantômes noirs des arbres de la plaine
Jusqu'aux lointains coteaux rampant et grandissant,
Quand le brun laboureur des collines descend
Et retourne à son toit d'où sort une fumée,
Que la soif de revoir sa femme bien-aimée
Et l'enfant qu'en ses bras hier il réchauffait,
Que ce désir, croissant à chaque pas qu'il fait,
Imite dans son cœur l'allongement de l'ombre [1].

Nous retrouvons donc dans *les Contemplations* le pittoresque des *Rayons et Ombres*, avec les mêmes tendances poétiques et panthéistiques, mais en même temps avec un goût nouveau pour l'ombre, le noir, le clair-obscur, avec un réalisme plus prononcé [2]. Nous y trouvons en même temps des exemples d'une nouvelle manière de peindre que nous devons réserver pour la seconde partie de cet ouvrage.

1. V, xvii : « Mugitusque boum ».
2. Par exemple. la description du paysage, et surtout celle du cordier, toutes deux citées plus haut (II, vi : « Lettre »).

DEUXIÈME PARTIE

LE VISIONNAIRE

Dans la deuxième partie de sa carrière, c'est-à-dire à partir de l'exil, la vision de Hugo prend souvent le caractère d'une hallucination : le poète devient visionnaire. Auparavant, il donnait volontiers aux événements que son imagination lui retraçait l'apparence d'un conte ou d'une légende qui lui serait venue par ouï-dire : « On dit qu alors .. les trois têtes soudain parlèrent... [1] » « On dit qu'alors... on vit de loin Babel..., regarder par-dessus les monts de l'horizon [2]. » « Ne me demandez pas d'où me vient cette histoire. Nos pères l'ont contée et moi je la redis [3]. » Par la suite, le poète parlera de ce qu'il imagine comme d'une vision directe :

> Je vis dans la nuée un clairon monstrueux [4].
> Je vis cette faucheuse : elle était dans son champ [5].
> Je vis un ange blanc qui passait sur ma tête [6].
> Un soir dans un chemin, je vis passer un homme [7].
> Et je vis au-dessus de ma tête un point noir [8].
> La guerre s'est dressée, et j'ai vu, moi rêveur,
> Passer dans un éclair sa face aux cris terribles.
> Et j'ai vu frissonner l'homme de grand chemin [9].

1. *Les Orientales*, III : « les Têtes du sérail ».
2. *Ibid.*, I : « le Feu du ciel ».
3. *Ballades*, XV : « la Péri et la Fée ».
4. *La Légende des siècles*, LX : « la Trompette du jugement dernier ».
5. *Les Contemplations*, IV, XVI : « Mors ».
6. *Ibid.*, II, XVIII : « Apparition ».
7. *Ibid.*, III, I : « Ecrit sur un exemplaire de la *Divina Commedia* ».
8. *Dieu* : « passim ».
9. *Les Châtiments* : « la Fin ».

Il écrira — outre *la Trompette du Jugement dernier* — deux poèmes qui ont pour sujets des visions, *la Vision d'où est sorti ce livre* et *la Vision de Dante*, la seconde aussi ordonnée et précise que la première est chaotique. Sa vision désormais semble s'imposer à lui. Il s'identifie davantage avec l'objet qu'il évoque, vit pour ainsi dire de sa vie, au lieu de s'en abstraire et de s'en détacher, comme dans ses premiers recueils, où souvent il invite les autres à regarder avec lui :

> La voyez-vous passer la nuée au flanc noir [1] ?
> Voyez comme elle court [2]...
> Vois cette branche d'arbre [3]...
> L'arc-en-ciel ! L'arc-en-ciel ! Regarde [4]...

Cette différence d'attitude semble répondre au changement qui s'est produit dans la vie du poète, à son isolement, à son exil. Le poète se renferme en lui-même, se concentre sur sa vision, et vit désormais dans l'absolu de sa propre pensée. Sous des influences diverses, mais concordantes, la mort de sa fille, la solitude en face de la mer, il s'interroge plus profondément, plus obstinément qu'autrefois sur la destinée humaine, le sens de l'existence, le problème du mal [5]. Sa conception de l'univers s'approfondit ; des tendances mystiques se font jour. Le sentiment de la vie interne des choses se formule et se développe ; et non seulement la vie est partout, mais encore la métempsychose est une réalité. Le poète ne se borne pas à voir la vie dans la matière ; il s'enfonce dans l'au delà, il plonge au milieu des forces occultes et des destinées mystérieuses [6]. Il aspire en quelque sorte à se fondre dans l'océan de la réalité infinie dont il sent si bien l'immensité qu'il la déclare incompréhensible

1. *Les Orientales*. I : « le Feu du ciel », 1.
2. *Ibid*., XXI : « Lazzara ».
3. *Feuilles d'automne*, XXXVI.
4. *Odes*, V, XXIV : « Pluie d'été ».
5. *Les Contemplations*, t. II.
6. *Ibid*. : « Ce que dit la bouche d'ombre ».

et inconnaissable, aboutissant sans cesse dans ses recherches à l'affirmation d'un mystère qu'aucun regard, aucune intelligence ne peut pénétrer [1]. Sous l'impression de cette réalité suprême qu'il sent partout agissante, forces cosmiques, immensité de l'être, puissance de Dieu, hanté par la vision d'un au-delà formidable, les formes extérieures des choses ne sont plus pour lui que des prétextes à en chercher la vie intérieure et la signification morale. L'intérêt qu'elles ont pour lui réside avant tout dans la réalité spirituelle ou morale dont elles sont la manifestation ou le symbole. Plus le fond spirituel de sa pensée prend d'importance à ses yeux, moins les apparences sensibles ont de valeur en elles-mêmes. En revanche, elles ont comme moyen d'expression une valeur supérieure.

Cette réalité mystérieuse qu'il aperçoit, le poète veut nous la rendre sensible. Il concentre son attention sur elle, il s'hypnotise sur sa vision intérieure, et par là même il donne à ce qu'il imagine le caractère d'une véritable hallucination. L'œil du peintre et du sculpteur est devenu celui du visionnaire.

La transformation de la vision répond donc à une transformation plus profonde qui s'est opérée dans l'âme du poète, et dans sa pensée. Victor Hugo s'est d'abord attaché à l'extérieur de la nature, s'est laissé séduire par la magie des formes et des couleurs. A cette phase de sa pensée répond le pittoresque brillant des *Orientales*. Puis il a voulu regarder de plus près cette nature qui n'avait d'abord été que l'aliment de son imagination : il l'a longuement étudiée dans son ensemble et dans ses détails, et à ce contact, il a été entraîné à la pénétrer de jour en jour davantage. Il a voulu en retrouver la vie profonde. Elle est devenue pour lui un livre dans lequel il s'est efforcé de lire, et dont il a cru, jusqu'à un certain point, découvrir le sens. A ce jeu, l'intuition

1. *Dieu*, II, 8 et 9. *La Légende des siècles*, III : « Suprématie » ; IV : « le Titan », 6 ; LXI : « Abîme ».

est devenue prépondérante : elle tend visiblement à se substituer en lui à l'intelligence ; c'est un progrès vers le mysticisme et vers l'occultisme, marqué dès 1854 par la composition du début de *la Fin de Satan.* C'est en même temps un effort pour arriver à résoudre par l'intelligence l'énigme de l'univers, qui aboutit à des dissertations plus ou moins abstraites, dont la première, écrite en 1855, est *Dieu.* Mais à vouloir pénétrer la nature, Victor Hugo en a mieux senti les mystères. Si loin qu'aille son regard, au delà des forces occultes qu'il saisit, il aperçoit l'illimité [1].

Mais si la représentation du visionnaire est liée, en fait, à des tendances mystiques nouvelles, et à une intuition nouvelle de la nature, si même, à ne considérer l'élément pittoresque que dans la poésie, elle semble dériver uniquement de l'évolution de sa pensée, il n'en faudrait pas conclure qu'elle fût absolument nouvelle en soi, dans l'ensemble de l'œuvre. En effet, elle apparaît dans les œuvres en prose beaucoup plus tôt que dans les œuvres en vers. Nous en trouvons les premiers exemples dans *Notre-Dame de Paris.* C'est d'abord Gringoire, arrivant dans la cour des miracles, où les façades des vieilles maisons lui semblent « dans l'ombre d'énormes têtes de vieilles femmes rangées en cercle, monstrueuses, et rechignées, qui regardaient le sabbat en clignant des yeux [2]. » Dans cette même cour, « on pouvait voir passer un chien qui ressemblait à un homme, un homme qui ressemblait à un chien. Les limites des races et des espèces semblaient s'effacer dans cette cité comme dans un pandémonium... Chacun y participait de tout [3]. » Nous

1. *Dieu*, II, 8 et 9. *La Légende des siècles*, III : « Suprématie » ; IV : « le Titan », 6.

2. *Notre-Dame de Paris*, II, VI : « la Cruche cassée ».

3. *Id., ibid.* Comparez avec *les Quatre Vents de l'Esprit* (III, XXI).

Il semble en ces durs chemins
Que les hommes ont des branches
Que les arbres ont des mains.

Cf. *infra* IIe partie, l. I, ch. III, et la citation d'*Alpes et Pyrénées*

trouvons donc ici cette déformation de la vision et cette confusion des formes qui sont l'une des caractéristiques de la manière du visionnaire. Cependant ce n'est pas encore, à proprement parler, la représentation du visionnaire, parce que l'apparence humaine des maisons est présentée comme une illusion due tout à la fois à l'obscurité et à l'effarement de Pierre Gringoire, et que la confusion des formes nous est donnée par le poète comme un fait exceptionnel, tandis que dans la représentation visionnaire, de semblables effets sont pris pour des réalités ou pour les symboles d'une réalité, et s'y lient en tout cas au sentiment d'une réalité mystérieuse. En outre, le tableau prend ici l'allure générale d'une caricature, ce qui ôte tout sérieux à la vision. Plus significatif est le chapitre consacré aux hallucinations de Frollo où la manière visionnaire est déjà complète : « Claude, dans l'état d'hallucination où il se trouvait, crut voir, de ses yeux vivants, le clocher de l'enfer ; les mille lumières répandues sur toute la hauteur de l'épouvantable tour lui parurent autant de porches de l'immense fournaise intérieure... » Et plus loin : « L'archidiacre, en apercevant tout autour du chœur ces blêmes pointes d'ogives, crut voir des mitres d'évêques damnés. Il ferma les yeux, et quand il les rouvrit, il crut que c'était un cercle de visages pâles qui regardaient [1]. » Cependant ici encore la représentation nous est donnée pour une illusion, causée par l'égarement de la passion ou par l'épouvante de Claude Frollo à la pensée de l'abîme où il entraîne la Esmeralda et de la damnation éternelle qui l'attend lui-même. Elle constitue aux yeux du romancier *une vision anormale*. Or, tout au contraire, dans l'œuvre du

(1843, VIII) : « Pour les esprits pensifs, toutes les parties de la nature, même les plus disparates au premier coup d'œil, se rattachent entre elles par une foule d'harmonies secrètes... qui font du grand tout un inextricable réseau, vivant d'une seule vie... un dans la variété. »

1. IX, I : « Fièvre ».

poète visionnaire, cette vision deviendra *une vision normale*, parce que l'état d'âme mystique de Claude Frollo sera lui-même en quelque manière devenu le sien. La déformation de la vision a, en effet, son origine dans une disposition active de l'âme à voir les choses autrement qu'elles ne se présentent d'elles-mêmes, et par conséquent suppose comme sa condition un état affectif spécial. En fait, lorsque Hugo nous dépeint les illusions et les hallucinations de Gringoire ou de Frollo, il assigne lui-même à celles-ci un état d'âme affectif, l'étonnement, la frayeur, etc., sentiment qui, chez Claude Frollo, est très nettement de nature mystique. Or nous voyons précisément Victor Hugo progresser dans ce sens, et adopter peu à peu pour son propre compte une vision analogue à celle de Claude. *Le Rhin* en offre de multiples exemples : « Ainsi éclairée, ce n'était plus une tour, c'était la tête noire d'un effrayant Pluton ouvrant sa gueule pleine de feu et regardant la colline avec ses yeux de braise [1]. » Au cours d'un voyage en diligence, le poète prête de même au paysage un aspect effrayant et extraordinaire. « Les arbres de la plaine ne sont plus des arbres... ce sont des géants hideux... La ronce siffle au bord du chemin comme une poignée d'aspics... la ligne des collines ondule comme le ventre d'un boa qui digère [2]... » Cependant, là encore, la déformation de la vision est expressément donnée ou pour une simple comparaison ou pour une demi-hallucination. Elle ne suppose point une conception philosophique qui la justifie ; le poète ne la prend pas au sérieux ; il ne nous donne pas l'impression qu'il en est dupe. Plus tard, il nous donnera l'impression contraire : il la prend au sérieux. Il est véritablement halluciné. C'est qu'en effet sa vision

1. Lettre XXVIII : « Heidelberg ». Voyez également dans la même lettre la description de Neckarsteinach qui ressemble tant aux descriptions épiques de *la Légende des siècles*.

2. Lettre XXIX : « Strasbourg ».

s'appuie cette fois sur une intuition profonde de la nature qui tantôt prend davantage la forme du rêve, tantôt davantage la forme d'une conception philosophique. Dès lors, elle se présente comme vérité. Expression immédiate ou symbolique d'une réalité profonde, elle enveloppe une doctrine sinon clairement et logiquement conçue, du moins profondément sentie. L'imagination poétique fait alors de l'imaginaire l'objet d'une croyance réelle.

La tendance à la vision hallucinée a donc précédé le développement de la pensée philosophique. Victor Hugo a été du dehors au dedans, d'une vision déformée par un sentiment d'ordre mystique à une conception philosophique de vie secrète et même monstrueuse des choses. C'est ce progrès de la pensée philosophique, poétique et mystique, que nous allons étudier maintenant, pour autant qu'il se révèle dans l'élément pittoresque de son œuvre par les transformations mêmes qu'il lui fait subir.

LIVRE PREMIER

LES FACTEURS GÉNÉRAUX DE L'ÉVOLUTION

CHAPITRE PREMIER

INFLUENCE DU PANTHÉISME SUR LE PITTORESQUE.

§ 1. — *Elargissement de la vision.*

a) *L'universel dans l'individuel.*

Le sentiment, de plus en plus profond, de l'unité du monde, formé au contact journalier de la nature, imprègne de plus en plus l'imagination de Hugo. Il transforme sa vision et modifie du dedans tout l'élément pittoresque de son œuvre.

En premier lieu, il le porte à élargir considérablement sa vision. Jusqu'ici, tout particulièrement dans les fantaisies d'art des *Orientales*, le champ de la vision du peintre constituait un tout fermé, un tableau complet qui se suffisait à lui-même. C'était un spectacle déterminé qui ne visait pas à nous suggérer plus qu'il ne nous représentait en fait. Maintenant, au contraire, c'est une vue particulière prise sur la nature. Tout paysage, toute apparence sensible tend à se présenter à nous comme un aspect momentané d'un univers que nous sentons partout présent. Quel que soit l'objet de la description, nous apercevons derrière lui l'infini. Il semble se détacher sur un fond en quelque manière illimité. Tandis que dans *les Orientales* le tableau reste enfermé dans son cadre, il s'environne ici d'une zone indécise ou indéfinie. La

vision aspire à ne plus avoir de limites précises. Au delà de ce que le poète nous peint avec clarté et précision s'étend l'espace sans bornes. L'imagination, au lieu de se concentrer sur une composition achevée, renfermée, comme l'œuvre d'un peintre, dans un espace déterminé, se donne au contraire libre carrière.

Cette tendance apparaît très nettement dans le deuxième volume des *Contemplations*.

> L'Océan semble un rêve éblouissant où nage
> L'écaille de la mer, la plume du nuage,
> Car l'océan est hydre et le nuage oiseau [1].

La description prend par là même un caractère plus général. Au lieu de fixer un aspect des choses, considéré comme un objet individuel pris pour modèle par l'artiste, elle semble se présenter comme un état donné de l'univers, toute pénétrée qu'elle est du frisson de la vie universelle.

> Les pivoines sont en feu.
> Le ciel bleu
> Allume cent fleurs écloses.
> Le printemps est pour nos yeux
> Tout joyeux
> Une fournaise de roses [2].

Ce caractère de généralité croissante du pittoresque, issu du sentiment de l'unité du monde, apparaît encore dans un nouveau genre de comparaison dont Victor Hugo fait le plus grand usage et qu'on ne trouverait pas dans ses premiers recueils. Dans *les Orientales* par exemple, les comparaisons sont toujours particulières. Le Nil est une peau de tigre, le désert un manteau rayé, la croupe du cheval un rocher noir que polit une onde rapide, les porches géants de Babel la font ressembler à une ruche immense, etc. A partir du deuxième volume des *Contemplations*, au contraire,

1. *Les Contemplations*, VI, x : « Eclaircie ».
2. *La Fin de Satan* : « Chant des oiseaux ».

le poète affectionne les comparaisons générales qui élargissent la vision et nous font apercevoir sous l'individuel l'universel. Le pape est un « spectre blême aux idoles pareil »[1], « le gouffre que les nuits insondables enserrent — Frémit comme frémit l'oiseau pris au lacet »[2]. Le poète aperçoit un rayonnement « semblable aux visions que voyaient les prophètes »[3]. Il nous montre la maîtresse de Ratbert « presque nue au milieu des montagnes de roses, comme les déités dans les apothéoses »[4]. Cet élargissement de la vision qui prépare la dissolution du pittoresque, puisqu'elle implique la prédominance de l'universel — qui ressortit à l'élément spirituel de l'art — sur le particulier — qui ressortit à l'élément sensible — enveloppe en même temps une recherche du poétique et du sublime, préférablement au beau, et constitue par conséquent une substitution de l'art romantique à l'art classique.

b) *L'extension de la vision dans l'espace.*

Cette aspiration à l'universel qui transfigure le pittoresque par la signification nouvelle qu'elle lui donne, se manifeste aussi, d'une manière moins subtile et plus grossière, par un élargissement de la vision non plus spirituel, mais sensible, en raison de l'importance plus grande accordée à la sensation d'espace. Dans tout le drame extra-humain de *la Fin de Satan*, et dans le premier livre *le Glaive*, dans maint passage de *Dieu*, et notamment dans la description du cirque de Gavarnie, dans *Vingtième siècle* de *la Légende*, dans le prélude et le dernier poème des *Chansons des rues et des bois*, le vide, l'espace, l'immensité, tiennent une place considérable. Mais non moins significative est l'apparition d'une source

1. *La Légende des siècles*, LIV : « la Vision de Dante », 14.
2. *Ibid.*, 15.
3. *Ibid.*, 3.
4. *Ibid.*, XVII : « la Confiance du marquis Fabrice », 10.

nouvelle d'inspiration, celle qui nous vaut la poésie astronomique de *Magnitudo Parvi* et d'*Abîme* [1]. Auparavant Victor Hugo se contentait de jouir du charme des nuits étoilées [2]. Maintenant, il se lance dans l'espace. Il évoque les mondes dans l'immensité du ciel. Il s'enivre de l'infini. Son désir d'embrasser les grands spectacles de la nature aboutit à une vue d'ensemble de l'univers.

Sous l'influence de ce mouvement d'expansion par lequel le poète, ivre d'espace et d'immensité, essaye d'embrasser la nature entière, les formes et les couleurs se dissolvent dans le sentiment de la vie universelle. A la description précise qui forme tableau se substitue aisément la description vague où les objets particuliers sont dispersés, parce que l'impression d'ensemble, enveloppant le sentiment de l'unité de la nature, prend désormais plus d'importance aux yeux du poète que l'exactitude du détail.

> Quelqu'un a mis le feu partout ; l'embrasement
> Va de l'arbre au nuage et du ciel à la terre ;
> La prairie a l'éclat glorieux du cratère.
> Partout des fleurs de pourpre, et tout flambe, et tout luit,
> Et la création, bouillonnant à grand bruit,
> Bout tout entière ainsi qu'une eau dans la chaudière,
> Et tout rit, le soleil étant l'incendiaire [3].

Ce genre de description est nouveau dans l'œuvre de Hugo. Jamais, dans les œuvres de la première manière, vous ne trouverez un pareil éparpillement du détail dans

1. *Les Contemplations*, III, XXX. *La Légende des siècles*, LXI.
2. *Feuilles d'automne*, XXI :

> Souvent, lorsque tout dort, je m'assieds plein de joie
> Sous le dôme étoilé qui sur nos fronts flamboie.

Le sentiment exprimé dans les derniers vers fait encore mieux ressortir le changement qui s'est produit depuis dans l'âme du poète :

> Souvent alors j'ai cru...
> Que le ciel pour moi seul s'était illuminé !

3. *La Légende des siècles*, XXXIX : « l'Amour ». Il faut boire et frapper la terre d'un pied libre...

une semblable concentration de l'ensemble, jamais un tel morcellement de l'élément sensible dans une telle unité de l'élément spirituel. Or cet exemple n'est pas unique. Il est au contraire représentatif d'une foule de descriptions du même genre. Nous citerons encore, comme très caractéristique, une peinture de l'Eden où l'élément spirituel tend également à dissoudre l'élément sensible. Nous y pouvons déjà noter que le poète, comme dans le passage précédent, préfère à la couleur forcément limitée aux objets particuliers, la lumière qui remplit l'espace.

L'aurore apparaissait. Quelle aurore ? Un abîme
D'éblouissement vaste, insondable et sublime ;
Une ardente lueur de paix et de bonté.
C'était aux premiers jours du globe, et la clarté
Brillait, sereine, au front du ciel inaccessible,
Etant tout ce que Dieu peut avoir de visible.
Tout s'illuminaït, l'ombre et le brouillard obscur ;
Des avalanches d'or s'écroulaient dans l'azur.
Le jour en flamme au fond de la terre ravie
Embrasait les lointains splendides de la vie ;
Les horizons, pleins d'ombre et de rocs chevelus,
Et d'arbres effrayants que l'homme ne voit plus,
Luisaient comme le songe et comme le vertige
Dans une profondeur d'éclair et de prodige [1].

L'intention de peindre est ici manifeste, et cependant l'ensemble ne forme pas un tableau. C'est là ce qu'on pourrait appeler la dissolution du pittoresque. Or ce genre de description est fréquent dans les dernières œuvres de Hugo. Il trahit d'ailleurs des préoccupations esthétiques nouvelles. L'idée déborde infiniment cette fois l'apparence sensible qui la révèle. Le poète tend à suggérer plus qu'il n'exprime. Les traits qu'il accumule ne constituent pas un ensemble fermé, complet, se suffisant à lui-même : ils expriment tous un effort pour étreindre une réalité qui les dépasse. L'idéal

1. *La Légende des siècles*, II : « le Sacre de la femme », 1.

artistique n'est plus le beau, mais le sublime. Le pittoresque se fait romantique [1].

§ 2. — *La lumière et l'ombre.*

Au moment où la vision de Hugo prend plus d'ampleur et s'élargit jusqu'à l'infini, son coloris se transforme. Le relief et le dessin tendent à l'emporter sur la couleur. La couleur elle-même devient moins riche, moins variée, et prend des teintes plus sombres. L'ombre acquiert une valeur considérable, et avec elle la lumière, sous toutes ses formes, lueur, éclair, flamboiement, clarté. Cette transformation dans la manière de peindre de Hugo devient sensible dans *les Contemplations*. Le noir, le bleu sombre, l'étoilé, le clair-obscur, les oppositions d'ombre et de lumière y dominent. Ces teintes sombres sont d'ailleurs le plus souvent indépendantes de tout dessin, Victor Hugo négligeant complètement ici l'élément proprement pittoresque. Dans ses autres recueils, le dessin reparaît, et dans une certaine mesure la couleur; mais le poète y garde une prédilection constante pour l'ombre, l'obscur, la pénombre, les pâles lueurs, et, par contraste, pour les flamboiements, les rougeurs de la flamme, les éclairs, les scintillations des astres. Or c'est une nouveauté. Sans doute dans *les Orientales*, le poète s'est plu à faire jaillir du lait blanc sous des doigts noirs [2], de même que dans les *Ballades*, il suspendait « la cigogne argentée au faîte aigu du noir clocher » [3], mais cette opposition n'est qu'un contraste de couleurs tranchées, toutes deux également vives et propres à se faire ressortir l'une l'autre, semblable par conséquent aux oppositions des autres couleurs que nous avons relevées dans le même recueil. Au contraire, dans les œuvres de la deuxième

1. On peut encore citer comme caractéristique de cette manière la description des armures dans *Eviradnus*. (*La Légende des siècles*, XV.)

2. *Les Orientales*, I : « le Feu du ciel ».

3. *Ballades*, I : « Une Fée ».

manière, l'opposition du blanc et du noir devient celle de l'ombre et de la lumière [1]. Le noir n'est plus une couleur particulière, mais la négation de la couleur. En même temps, les couleurs sont souvent atténuées, les teintes amorties, la lumière diffuse, et par une conséquence assez naturelle, il arrive que le poète se complaise dans la description de formes vagues et indécises.

Les étoiles, points d'or, percent les branches noires.
Le flot huileux et lourd décompose ses moires
Sur l'océan blêmi.
Les nuages ont l'air d'oiseaux prenant la fuite [2]...

Je passe ; enfants, troupeaux s'effacent dans la brume.
Le crépuscule étend sur les longs sillons gris
Ses ailes de fantôme et de chauve-souris [3].

Dans cette plaine vaste, impénétrable et morne,
Comme un serpent hésite à travers les roseaux,
Un fleuve né d'hier traînait ses pâles eaux
Et découpait une île au pied du coteau sombre [4].

Les constellations jetant leur lueur pâle
Jusqu'au lit ténébreux de la grande eau fatale
Et sous l'onde, et parmi les effrayants roseaux,
Dessinant la figure obscure des vaisseaux...
Eclairaient vaguement ces squelettes difformes [5].

Alors, dans le silence horrible, un rayon blanc,
Long, pâle, glissera, formidable et tremblant
Sur ces haltes de nuit qu'on nomme cimetières [6].

Rien ne fait mieux saisir sur le vif le changement qui s'est opéré dans l'art du poète que la comparaison des deux descriptions de l'Egypte qu'il a données dans *les Orientales*

1. *Les Quatre Vents de l'Esprit* : « Livre lyrique », XXI ; « En marchant la nuit dans un bois ».
2. *Les Contemplations*, VI, IX, 1.
3. *Ibid.*, V, XXIII : « Pasteurs et troupeaux ».
4. *La Fin de Satan* : « la Sortie de l'ombre », 3.
5. *La Légende des siècles*, XII : « les Sept merveilles du monde », V : « le Phare ».
6. *Ibid.*, LX : « la Trompette du jugement dernier. »

et dans *les Contemplations.* « Tout est lumière, tout est joie » dans la peinture des *Orientales :* les plaines *blondes d'épis,* les *sables dorés,* le *sphinx de granit rose,* le *dieu de marbre vert,* les obélisques *gris* qui s'élancent, les *cailloux blancs* qui crient sous le ventre des crocodiles, le *Nil jaune tacheté d'îles* semblable à une *peau de tigre,* le *globe d'or* du soleil, le *ciel rougeâtre,* les *flots vermeils.* Et le rythme élargi prend une allure triomphale.

L'Egypte ! — Elle étalait, toute blonde d'épis,
Ses champs bariolés comme un riche tapis,
Plaines que des plaines prolongent ;
L'eau vaste et froide au nord, au sud le sable ardent
Se disputent l'Egypte ; elle rit cependant
Entre ces deux mers qui la rongent.

Trois monts bâtis par l'homme au loin perçaient les cieux
D'un triple angle de marbre, et dérobaient aux yeux
Leurs bases de cendre inondées ;
Et de leur faîte aigu jusqu'aux sables dorés
Allaient s'élargissant leurs monstrueux degrés
Faits pour des pas de six coudées [1].

Tout devient sombre au contraire dans le tableau des *Contemplations.*

... L'antique Egypte et ses plaines sans ombre,
Et tout ce qu'on y voit de sinistre et de sombre,
Lieux effrayants ! Tout meurt. Le bruit humain finit.
Tous ces démons taillés dans les blocs de granit,
Olympes monstrueux des époques obscures,
Les sphinx, les anubis, les ammons, les mercures,
Sont assis au désert depuis quatre mille ans.
Autour d'eux, le vent souffle et les sables brûlants
Montent comme une mer d'où sort leur tête énorme.
La pierre mutilée a gardé quelque forme
De statue et de spectre et rappelle d'abord
Les plis que fait un drap sur la face d'un mort.
On y distingue encor le front, le nez, la bouche,
Les yeux, je ne sais quoi d'horrible et de farouche
Qui regarde et qui vit, masque vague et hideux.
Le voyageur de nuit qui passe à côté d'eux

1. « Le Feu du ciel », 4.

S'épouvante et croit voir aux lueurs des étoiles,
Des géants enchaînés et muets sous des voiles [1].

La couleur est totalement absente. En parlant des plaines sans ombre, le poète *conçoit* sans doute un pays inondé de soleil, mais les termes dont il se sert *ne l'évoquent point*, et la manière dont il s'exprime tend même à nous donner l'impression contraire. Le relief en revanche est extraordinairement accusé. En même temps on commence à sentir des préoccupations esthétiques nouvelles, la recherche de l'effet, et la subordination du pittoresque à l'émotion qui se dégage des choses, avec un effort visible pour apercevoir la vie dans la matière, et pour la faire jaillir en quelque sorte de la forme considérée. Une telle attitude implique le désir de faire prédominer l'élément spirituel sur l'élément sensible de l'art. C'est ce qui apparaît d'ailleurs encore dans cette autre vision de l'Egypte qui peut être rapprochée de celle des *Contemplations*, et où l'élément proprement spirituel, la signification de l'ensemble détermine l'emploi des couleurs sombres.

Je songeais à l'Egypte aux plis infranchissables,
A la grande isolée éternelle des sables,
Noire tente des rois, ce tas d'ombres qui dort
Dans le camp immobile et sombre de la mort [2].

Il semble donc que deux ordres de causes aient déterminé ce changement de coloris. Tout d'abord, à mesure que l'esprit du poète s'éprenait davantage de l'universel, il devait attacher moins d'importance à la couleur qui particularise les objets, et leur préférer l'ombre et la lumière, formes générales des impressions visuelles. La preuve en est qu'il revient partiellement à la couleur dans *la Légende* où il est obligé d'entrer dans le détail d'événements particuliers. En second lieu, à mesure qu'il se préoccupait davantage de retrouver

1. I, vi : « la Vie aux champs ».
2. *Les Quatre Vents de l'Esprit* : « Livre lyrique », vi : « Près d'Avranches ».

sous les apparences sensibles la vie réelle des choses, il devait négliger la couleur qui ne nous instruit pas sur la vie intérieure de l'être et se sentir attiré davantage par la forme visible qui symbolise toutes les énergies internes, et pour parler le langage de Schopenhauer, constitue comme l'objectivation de sa volonté de vivre. La preuve en est que l'élargissement de la vision et la conception de la nature vivante coïncident avec l'apparition du coloris sombre et du relief plus accusé. Mais une autre cause intervient encore, c'est le sentiment du mystère qui tient désormais une si grande place dans la poésie de Hugo. Chez un poète si naturellement et si puissamment imaginatif, le sentiment du mystère trouvait dans l'ombre, la pénombre et le clair-obscur un indispensable moyen d'expression.[1] Et en effet, les œuvres de Victor Hugo où l'ombre domine sont précisément celles où domine le sentiment du mystère : le second livre des *Contemplations* où, sous l'impression de la mort de sa fille, il s'interroge plus anxieusement sur le douloureux mystère de la destinée humaine ; *la Fin de Satan*, où l'occultisme fournit au poète les éléments d'une philosophie de l'histoire ; enfin le poème de la *Révolution* qui ne nous intéresse pas au point de vue du pittoresque puisque la description n'y revêt jamais la forme d'un tableau, mais qui n'en possède pas moins une coloration générale, exclusivement fondée sur des oppositions de blanc et de noir. D'autre part, lorsque Victor Hugo ne considère plus l'histoire sous son aspect mystérieux, comme il l'a fait dans la *Révolution*, il revient partiellement à la couleur et il compose cette fresque magistrale : *la Légende des siècles*.

La lumière et l'ombre avaient encore un autre avantage : la couleur en effet est naturellement limitée, mais l'ombre et la lumière se prêtent à la diffusion indéfinie dans l'espace. Comme telles, ombre et lumière deviennent aisément ou les manifestations sensibles de l'infini ou ses symboles. Elles constituaient donc un puissant moyen d'expression pour

la pensée du poète qui s'élevait en ce moment même à une conception nouvelle de la nature. Elles favorisaient ses ardentes aspirations vers l'infini [1] ; symbolisant par leur contraste l'opposition du bien et du mal dans l'univers, elles pouvaient représenter l'une l'infinité du bien, de la joie, de la vertu, l'autre l'infinité des forces mauvaises, de la douleur et du crime. *La Fin de Satan* et *Dieu* nous en offrent l'éclatant témoignage [2]. Ainsi c'est l'évolution de la pensée philosophique et poétique que nous trouvons à l'origine des métamorphoses de sa vision. Sentiment de l'infinité du monde, sentiment du mystère, sentiment de l'infinie puissance du bien et du mal, espérance du progrès indéfini de l'humanité, aspiration à se fondre dans la vie universelle, tout ce fonds de mysticisme poussait le poète à s'affranchir du monde fini, clair et bien tranché des couleurs particulières pour se mouvoir dans l'immensité de la lumière et de l'ombre.

A ces causes générales de la transformation du coloris s'ajoutent sans doute des causes particulières. En fait, le changement est particulièrement sensible dans les pièces écrites depuis la mort de sa fille et depuis l'exil. La teinte sombre emplit le deuxième livre des *Contemplations* composé en grande partie sous cette double influence. La douleur d'une telle perte, la tristesse du souvenir accrue par la solitude, l'isolement en face de la mer, durent agir sur son imagination, prêter aux objets qu'il fixait des couleurs plus sombres. Ce qui semblerait confirmer cette vue, c'est que des nuances plus claires et plus vives reparaissent dans *les Chansons des rues et des bois* et dans *l'Art d'être grand-père* où le poète envisage la vie sous des aspects plus riants. Mais les causes particulières signalées plus

1. *La Légende des siècles* : « le Sacre de la femme », 1. *Les Châtiments* : « Stella » ; *La Légende des siècles* : « Plein ciel », *in fine*.

2. *La Fin de Satan*, II : « l'Ange Liberté » ; *Dieu*, II, 8 : « la Lumière ».

haut n'eussent point eu sur le poète une telle influence s'il n'avait tendu déjà, quoique obscurément, au coloris de sa deuxième manière. Que ses dessins soient constitués par de grandes oppositions de blanc et de noir, de lumière et d'ombre, c'est un fait qui serait à retenir, lors même que ces dessins ne remonteraient pas, comme ils font, à une époque antérieure à la mort de Léopoldine Hugo. Car la réelle valeur artistique, et l'indiscutable originalité de quelques-unes de ces compositions prouvent que leurs contrastes de lumière et d'ombre répondent à un profond instinct artistique, à ce qu'il y a de plus spontané dans l'âme de leur auteur, et non pas seulement à une disposition d'âme produite par des événements fortuits. Le titre *les Rayons et les Ombres*, donné par Victor Hugo à son dernier recueil, est à lui seul une indication de la direction que l'imagination du poète allait prendre, et nous avons pu constater que la couleur, si brillante dans *les Orientales*, y devenait plus terne. Enfin le goût du clair-obscur apparaît déjà, au premier volume des *Contemplations*, dans le petit tableau daté de 1842 où le poète nous montre ses deux filles sous un vase où frissonnent des œillets blancs[1], et les teintes sombres dominent également dans la description de l'Egypte citée plus haut, datée de 1840. On doit donc admettre que cette opposition de clartés et d'ombres et ce goût naissant du clair-obscur se fussent développés de même, quoique peut-être avec plus de lenteur et moins de force, sans la mort de sa fille et sans l'exil. Que cette mort ait influé sur ce changement de vision me paraît cependant assez probable. A partir de ce moment, la préoccupation de la mort devient chez lui dominante, et l'assombrissement des teintes devient plus sensible dans les poèmes écrits sous l'obsession de son douloureux souvenir[2]. Mais si forte qu'ait été cette

1. *Contemplations*, I, III : « Mes deux filles ».

2. IV, XII : « A quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt » ; VI, VI : « Pleurs dans la nuit », 11 ; VI, IX : « A la fenêtre pendant la nuit », etc.

impression, elle n'a pas empêché Victor Hugo de revenir à la couleur dans *la Légende des siècles*. Ainsi, c'est surtout à l'évolution générale de ses conceptions que nous paraît due la transformation de son coloris, et si la mort de sa fille y a contribué, si l'exil n'y est pas resté étranger, c'est surtout, à mon sens, par l'action qu'ils ont exercée sur l'orientation de sa pensée poétique. Vivant dans la solitude, en face de la mer, dans un contact plus intime et plus profond que jamais avec la nature, Victor Hugo a pu reprendre cette évolution de sa pensée poétique à laquelle la politique l'avait si malheureusement arraché. Il pénètre davantage la nature et la sent plus mystérieuse. Il devient alors plus intuitif, et il le devient même au point que l'intuition tend à se substituer de plus en plus chez lui à l'intelligence. Or à mesure que sa vision devenait ainsi plus pénétrante, l'extérieur coloré des choses devait perdre pour lui son attrait. Plus enclin à saisir l'universel sous l'individuel, il devait préférer à la couleur qui particularise les objets, l'ombre et la lumière qui sont les formes générales de l'apparence visuelle. Ce qui confirmerait cette vue, c'est qu'en somme le déclin de la couleur marche de pair avec le développement de son sentiment de l'unité du monde et de son intuition de la vie universelle. Au moment précis où la vision de Hugo s'universalise, l'ombre et la lumière prennent le pas sur la couleur. Et cette hypothèse prend plus de force encore si l'on songe que sous cette tendance à embrasser l'infini, le dessin lui-même tend parfois à s'effacer et à se dissoudre et toutes les formes particulières à s'anéantir, la substitution de l'ombre et de la lumière à la couleur brillante des premiers recueils pouvant être considérée ici comme un premier pas vers la dissolution du pittoresque [1].

1. Cette dissolution du pittoresque se fait sentir dans l'ensemble de l'œuvre par une prédominance croissante de l'abstraction sur la couleur. La première partie de *la Fin de Satan* composée vers 1854 est très pitto-

resque ; la seconde partie, *Jésus-Christ*, composée vers 1860, ne l'est plus. *Dieu* composé vers 1855 est très peu pittoresque. *L'Année terrible*, *le Pape*, *l'Ane*, *Religions et Religion*, *la Pitié suprême* ne le sont à aucun degré, pas plus d'ailleurs que *Toute la Lyre*. *Les Quatre Vents de l'Esprit* le sont fort peu. La troisième série de *la Légende des siècles* l'est beaucoup moins que les deux précédentes. Ainsi l'élément pittoresque se raréfie, d'une manière générale, à mesure que le poète avance vers sa fin.

CHAPITRE II

LA CONCENTRATION DE LA VISION.

§ 1. — *La couleur.*

En même temps que la vision de Hugo s'élargit et tend pour ainsi dire à l'infini, au point de dissoudre toutes les formes et toutes les couleurs particulières, une tendance toute contraire se manifeste en lui, qui aboutit à concentrer sur les objets particuliers toutes ses énergies visuelles, au point de rendre l'image hallucinatoire et d'en faire en quelque manière un absolu. La recherche de l'absolu d'où procèdent la tension et la fixité du regard contrecarre l'élan vers l'infini. Comme la couleur particularise l'objet, le poète revient donc à la couleur. Mais les couleurs qu'il va préférer sont celles qui par leur éclat s'imposent en quelque sorte à nous et nous hypnotisent, la rougeur de la flamme, l'éclat de l'or. Elles auront en outre l'avantage de se rapprocher de la sensation de pure lumière et de se détacher sur un fond d'ombre.

La prédominance du relief, la place toute nouvelle donnée aux oppositions de blanc et de noir, d'ombre et de lumière, aux effets de clarté diffuse et de clair-obscur, n'abolissent pas cependant chez Hugo le sens de la couleur. Les œuvres où l'obscurité joue le plus grand rôle, le deuxième volume des *Contemplations*, *la Fin de Satan*, *les Quatre Vents de l'Esprit*, nous en offrent elles-mêmes quelques preuves.

Mais il est à noter que l'emploi de la couleur y accompagne presque toujours une composition toute classique.

> ... La Terre
> Tachée et jaune ainsi qu'une peau de panthère,

Emplit l'immensité; dans l'espace changeant
Les fleuves sont épars comme des fils d'argent ;
Notre ombre flotte et court sur les collines vertes ;
De vos ennemis morts les plaines sont couvertes
Comme d'épis fauchés au temps de la moisson ;
Les villes sont en flamme autour de l'horizon [1] !

La couleur est déjà très atténuée, si on la compare à la description de l'Egypte dans *le Feu du ciel*. Mais le dessin est encore d'une grande précision, et l'ensemble de la composition d'une sobriété et d'une ordonnance toute classiques. Le sentiment de l'espace et de la distance, si vif dans le drame extra-humain de *la Fin de Satan*, laisse ici toute leur netteté aux contours. Cet art, d'un réalisme classique, plein de goût et de mesure, se retrouve plus d'une fois dans des œuvres déjà toutes pénétrées de poésie et de sublimité romantiques.

... Pas plus que Sévigné, la marquise lettrée,
Ne s'étonnait de voir, douce femme rêvant,
Blêmir au clair de lune et trembler dans le vent,
Aux arbres du chemin, parmi les feuilles jaunes,
Les paysans pendus par le bon duc de Chaulnes [2].

C'est également à cette forme d'art qu'on peut rattacher ce tableau doucement coloré, où manque cette vigueur de relief dont *la Légende des siècles* offre tant d'exemples :

J'aime à me figurer, de longs voiles couvertes,
Des vierges qui s'en vont, chantant dans les chemins,
Et qui sortent d'un temple avec des palmes vertes
Aux mains.

... C'est un groupe d'enfants dansant dans l'ombre en rond,
Joyeux, avec un rire à la bouche, et des roses
Au front [3].

La couleur est ici très diminuée. Le recueil des *Quatre Vents de l'Esprit* ne nous offre pas d'autres teintes que le noir, le blanc, le rouge incandescent et le livide éclair d'un reflet

1. *La Fin de Satan* : « le Glaive », strophe v, 1.
2. *Les Contemplations*, V, III : « Ecrit en 1846 ».
3. *Les Quatre Vents de l'Esprit* : « Livre lyrique », VII : « Chanson ».

métallique. Il faut y joindre occasionnellement l'or et l'argent, ainsi que le brun et le vert.

L'or se mêle à l'argent dans les plis du flot vert [1].

Enfant au teint brun, aux dents blanches,
Ton petit bras derrière toi
Traîne un tremblant fagot de branches,

dit-il à la petite fagottière qu'il croque au passage, « les pieds nus dans les chardons [2] ».

Plus colorée à coup sûr est *la Légende des siècles*. Mais elle n'est pas, sous ce rapport, un retour pur et simple au pittoresque antérieur.

La couleur rouge y est de beaucoup la plus employée. C'est qu'en effet elle répond, mieux que toute autre, aux exigences de vision du poète, dont la tendance est de donner à ce qu'il imagine une extraordinaire intensité. Pour la même raison, Hugo devient particulièrement sensible au flamboiement. L'éclat de la flamme, de la braise, des objets frappés par la lueur du feu, se retrouve fréquemment dans ses images, ses comparaisons et ses métaphores, et rendu toujours avec une extrême énergie. Il lui était arrivé précédemment de dépeindre des incendies :

Déjà l'incendie, hydre immense,
Lève son aile sombre et ses langues de feu [3].

La flamme par ton ordre, ô roi, luit et dévore [4]...

Mais il s'y attache peu à la couleur : la forme et le mouvement le frappent davantage. Au contraire, dans *la Légende*, il ressent à un extraordinaire degré les impressions lumineuses.

Parfois l'éclair faisait sur la paroi livide
Luire des millions de faces tout à coup [5].

1. *Les Quatre Vents de l'Esprit*, XLVIII : « Promenade dans les rochers », 2.
2. *Ibid.*, XLIX : « Rencontre d'une petite fagotière ».
3. *Odes*, IV, XV : « Chant de fête de Néron ».
4. *Orientales*, XXIII : « la Ville prise ».
5. *Légende des siècles* : « Vision d'où est sorti ce livre ».

L'âtre flambait ; Iblis, suant à grosses gouttes,
Se courbait, se tordait, et sous les sombres voûtes,
On ne distinguait plus qu'une sombre rougeur
Empourprant le profil du monstrueux forgeur [1].

L'âtre fait flamboyer leurs torses couverts d'or.
La flamme empourpre, autour de la table fournaise,
Ces hommes écaillés de lumière et de braise [2].

Au point du jour, sa tour dont l'aube teint le faîte,
Noire en bas, et vermeille en haut, semble un tison
Qu'un bras mystérieux lève sur l'horizon [3].

Du trou que fit la pioche une lueur sortit,
Lueur qui vint au front heurter la tour superbe,
Et fit, sur le talus, flamboyer les brins d'herbe,
Comme un fourmillement de vipères en feu [4].

La couleur rouge lui plaît sans doute à cause de sa ressemblance avec le feu. On la trouve souvent associée à l'éclat de la flamme, comme lorsque le poète nous montre le « quartier de bœuf, rouge et fumant — qu'un grand brasier joyeux cuit à son flamboiement » [5]. Plus rarement elle apparaît seule, avec une nuance plus sombre :

Quelque chose de rouge entre les dalles fume,
Mais si tiède que soit cette douteuse écume,
Assez de barils sont éventrés et crevés
Pour que ce soit du vin qui court sur les pavés [6].

Cette prédominance du rougoiement, et du flamboiement, surtout sensible dans *la Légende*, appartient également à d'autres recueils :

Noir vitrail effrayant qu'empourpre la lueur
Du bûcher qui flamboie et pétille derrière [7]...

1. *Légende des siècles*, II : « Puissance égale bonté ».
2. XXI : « Masferrer », 5.
3. XXI : « Gaïffer-Jorge ».
4. *Ibid.*
5. XVIII : « les Conseillers probes et libres ».
6. XVIII : « Confiance du marquis Fabrice », 10.
7. *Dieu*, I, 2 : « les Voix ».

... Devant un grand feu de fagots, vif et clair,
Ta broche plie, offrant les lièvres et les cailles
A la bûche qui rit, monstre aux rouges écailles [1].

Les soupiraux d'en bas teignent de leurs rougeurs
Le mur sinistre auquel s'adosse Jérémie [2].

Ainsi rougit dans l'ombre une face farouche
Qui vient sur un tison souffler à pleine bouche [3].

Et l'on eût dit l'épée effrayante du ciel
Rouge, et tombée à terre après une bataille [4].

Rougeur de la flamme, reflet du feu, flamboiement, offrent au poète un autre avantage. Ils se prêtent à des effets saisissants, bien autrement puissants que le simple contraste des nuances. Comme certaines oppositions de blanc et de noir, et mieux encore qu'elles, ils répondent aux exigences de l'art romantique.

§ 2. — *L'accentuation du relief, la précision du dessin et la concentration du pittoresque.*

La poésie des *Méditations* est essentiellement fluide. Lamartine atténue la couleur et le contour aussi bien que le son. Il emploie des rimes et des sonorités douces comme Hugo les rimes et les sonorités éclatantes. Sa poésie se déroule ainsi qu'un fleuve avec la mobile fluidité et la claire transparence qu'on retrouve dans *l'Oiseau* et *l'Insecte* de Michelet et dans *l'Evolution créatrice* d'Henri Bergson. « Chez Lamartine, écrit justement M. Mabilleau, l'image n'évoque jamais la résistance de la saillie, la solidité du contour, le relief coloré ou la cavité sombre d'une nature immobile. » Il atténue les données sensorielles ; il fait le plus grand usage du mouvement et

1. *Dieu*, II, 7 : « l'Ange ».
2. *Les Quatre Vents de l'Esprit*, III : « Livre satirique ».
3. *Ibid.*, V.
4. *L'Année terrible* : « Novembre », I : « Du haut de la muraille de Paris ».

de l'action en les dégageant de toute apparence sensible trop précise. Son imagination s'attache à tous les phénomènes qu'offre la fluidité. Il spiritualise le monde [1]. C'est qu'en effet chez Lamartine, comme d'ailleurs chez Shelley, la sympathie qui est à la base de l'intuition poétique des choses enveloppe un abandon complet de l'âme. Aussi peut-on dire de tels poètes qu'ils sont la poésie même. Chez Hugo qui fut souvent moins grand poète que grand artiste, l'imagination est un acte, la perception une prise de possession des choses. Sa sensibilité active ne lui permettait point de s'identifier simplement avec le monde extérieur. Il lui fallait le conquérir. En contemplant l'objet il s'en empare. Cette prédominance de l'action dans la sensibilité même explique qu'il ait toujours eu le goût des arêtes vives, des contours solides et des masses résistantes. En effet, « la sensation de la forme plastique ne résulte pas seulement d'une modification passive de la rétine comme la couleur ; elle suppose une série d'actions positives qu'exécutent les muscles de l'œil, telles que l'appropriation de l'appareil à la distance voulue, le changement de courbure du cristallin, le parcours de la surface éclairée du corps. D'où il suit qu'un œil naturellement disposé à la tension et à l'effort doit se trouver plus facilement impressionnable aux reliefs et aux contours qu'un œil délicat exercé à l'appréciation des nuances colorées » [2]. En outre, elle n'est pas une pure sensation visuelle, mais enveloppe le souvenir de sensations tactiles antérieures, le sentiment de la résistance, de la masse, de la pesanteur, et comme telle, possède le double avantage d'exercer à un plus haut degré l'activité de l'esprit, et de représenter à l'esprit la matière sur laquelle l'activité de sa volonté s'exerce. La sensibilité active de Hugo le prédisposait donc à s'attacher au relief des choses, à leur contour : et il devait le faire d'autant mieux que

1. L. Mabilleau, *Victor Hugo*, I, III, p. 49.
2. *Id.*, *ibid*, *Victor Hugo*, II, 3.

sa vision, sous l'influence des émotions qui l'agitaient et de l'impression qu'il voulait produire, se trouvait elle-même à un plus haut degré de tension et d'effort.

En fait, cette tension du regard est visible dans *la Légende des siècles* où le pittoresque, très souvent, tient uniquement au relief et au contour. On trouverait difficilement dans les premiers recueils des impressions de saillie aussi vives et aussi nettes que celles-ci :

> Entre chaque créneau se dressait, formidable,
> Une corne de buffle ou de rhinocéros [1].
>
> Et de brusques écueils surgissaient [2]...

Une multitude de traits pittoresques où le relief et le contour sont tout attestent le progrès qui s'est fait dans la manière du poète : « les enchevêtrements de racines vivaces », les « casques brisés roulant comme des cruches vides », « les mitres figurant de plus gros fers de lance », « des viandes à des crocs comme dans un charnier » et tant d'autres [3]. Le poète est aussi amoureux des formes qu'il l'était autrefois des couleurs.

Par une conséquence logique, la netteté, la précision et la dureté des contours se font davantage sentir. Le dessin de *la Légende* est généralement très accusé, et aboutit même parfois à la simplification de l'objet :

> Un Titan enterré dont on voit le talon,
> Ce dur talon fendu d'une affreuse manière,
> Voilà l'antre [4].

Cette netteté du dessin aboutit quelquefois à un pittoresque d'une extraordinaire précision.

1. II : « les Lions ».
2. XII, V : « le Phare ».
3. IV : « le Titan » ; XV : « le Petit roi de Galice » ; XVII : « la Confiance du marquis Fabrice » : XXI : « Masferrer », 5.
4. « Masferrer », 4.

Parfois, au loin, le pied leur manquant sur les pentes,
Dans l'entonnoir sans fond des précipices sourds,
Comme des gouttes d'encre on voit tomber les ours [1].

La même vision le porte à des effets impressionnistes de ce genre, où l'on peut voir une première manifestation de cette tendance à solidifier la lumière et l'ombre que nous aurons l'occasion de noter plus tard :

Et l'ombre du rocher ténébreux a semblé
Plus noire, et l'on dirait qu'un morceau de cette ombre
A pris forme et s'en est allé dans le bois sombre [2].

Au fond, la table éclate avec la brusquerie
De la clarté heurtant des blocs d'orfèvrerie [3].

L'image tend à prendre toute l'intensité de la sensation, par un effet naturel de la concentration de la pensée sur l'objet qu'elle évoque. Il en résulte que le pittoresque devient tout à la fois plus précis et plus concentré. En s'emparant activement des choses, Victor Hugo les interprète en fonction de ses souvenirs : d'où le fréquent emploi des comparaisons et des métaphores. Or, dans *la Légende*, il use très souvent de la comparaison et de la métaphore pour renforcer et préciser une image, en mettant par elles en relief l'aspect caractéristique de la chose qu'il décrit, procédé qui, à la vérité, lui a été toujours familier, mais qui atteint ici sa perfection : ainsi dans ces deux exemples empruntés au *Régiment du Baron Madruce* :

Leur pas est si correct sans tarder ni courir
Qu'on croit voir des ciseaux se fermer et s'ouvrir.

En longs buissons mouvants leurs hallebardes brillent.
Le vertige me prend moi-même dans les airs
En regardant marcher cette forêt d'éclairs [4].

1. XXI : « Masferrer », 4.
2. XV : « Eviradnus », 1.
3. *Ibid.*, 7.
4 *La Légende des siècles,* XXXI : « le Régiment du baron Madruce ».

Il est intéressant, à ce point de vue, de comparer le pittoresque des *Orientales* et celui de *la Légende*. Dans le premier de ces recueils, la couleur l'emporte sur le dessin qui demeure généralement moins précis, n'aboutit en aucun cas à la simplification de l'objet. L'image, pour vive qu'elle soit, ne revêt jamais ce caractère presque hallucinatoire qu'elle prend couramment dans *la Légende*. Il arrive très souvent dans *les Orientales* que les traits successifs du tableau élargissent la description sans la préciser davantage :

La voyez-vous passer la nuée au flanc noir,
Tantôt rouge, tantôt pâle, et splendide à voir, etc

La peinture dans son ensemble est plus libre, parce que le poète passe aisément d'une forme ou d'une couleur à une autre [1], se laisse conduire par la beauté des apparences et la grâce des formes. Dans la poésie épique, le dessin est plus serré. Les traits successifs constitutifs d'un même tableau se complètent et se précisent : au lieu de se juxtaposer, ils se pénètrent. D'où l'énergie concentrée de l'ensemble.

Le lion étreignit la chair sous la cuirasse,
Et fauve, et sous sa griffe ardente pétrissant
Ce fer et cet acier, il fit jaillir le sang
Du sombre écrasement de toute cette armure
Comme un enfant rougit ses doigts dans une mûre [2].

Victor Hugo écrit, par exemple, dans *les Orientales* :

Voilà l'infortuné gisant, nu, misérable,
Tout tacheté de sang, plus rouge que l'érable
Dans la saison des fleurs [3].

Il écrira dans *la Légende* :

1. Il emploie en effet très volontiers le pittoresque successif ou alternatif dont on trouve des exemples dans *Grenade* : « soit que .. soit que... » et dans *Dicté en présence du glacier du Rhône* : « Tantôt... tantôt... ».
2. *L'Art d'être grand-père*, XIII : « l'Epopée du lion ».
3. « Mazeppa ».

Quand ils s'en revenaient des combats, leurs armures
Etaient rouges ainsi que des grenades mûres [1].

Les deux termes de la comparaison s'unissent d'une manière plus intime : la peinture est plus condensée, la sensation plus intense.

Le pittoresque gagne donc manifestement en condensation, par l'effet de la concentration de la pensée. Le poète, au lieu de demeurer en dehors de son objet pour le contempler, s'identifie, autant qu'il le peut, avec lui.

Il en résulte que les différents traits du tableau s'appellent en quelque sorte les uns les autres en vertu d'une logique interne. Par l'effet de la même cause, les comparaisons gagnent en condensation. Elles sont généralement moins extérieures que dans *les Orientales*. L'analogie des deux termes de la comparaison est saisissante.

Comme un astre effrayant qui se disperse en foudres,
La bombe éclatait dans la nuit [2].

Si le lierre ou le houx dans ses dalles végète,
Si quelque ronce y croît, la feuille horrible y jette
Une ombre onglée et noire, affreux stigmate obscur
Qui ressemble aux cinq doigts du bourreau sur le mur [3].

En raison de la sûreté des rapprochements, et de la condensation croissante des comparaisons, les objets comparés tendent à s'identifier. Hugo écrivait dans les *Feuilles d'Automne* :

... Par moments flamboie un pâle éclair
Comme si tout à coup quelque géant de l'air
Tirait son glaive dans les nues [4].

Dans *l'Art d'être grand-père*, il dit :

1. xx : « les Quatre jours d'Elciis », 1.
2. *Les Châtiments*, I, II, 1.
3. *La Légende des siècles*, VI, II : « Montfaucon », 2.
4. *Feuilles d'automne*, xxxv : « Soleils couchants ».

C'est cet amas obscur de forces échappées
Où les éclairs font rage et tirent leurs épées [1].

Cette concentration de toutes les forces mentales du poète sur sa vision qui donne parfois au développement de sa pensée une allure de logique inflexible et de nécessité inexorable, résulte d'une tendance générale qu'on pourrait appeler le besoin de l'absolu [2]. Elle disparaît complètement dans *les Chansons des rues et des bois*, œuvre de libre fantaisie où le poète cesse de se prendre au sérieux (le poème final excepté), joue avec les couleurs et les formes, et se meut entièrement dans le domaine du relatif.

§ 3. — *Le durcissement des contours et la solidification des impressions visuelles.*

Quelquefois aussi la tension de la vision devient si forte, que le poète en arrive à solidifier ses impressions visuelles. Il parle de blocs d'obscurité, de coups de lumière, de déchirures de soleil, de plaques de lumière, de barres de feu. M. Mabilleau qui relève le fait oublie seulement de noter que cette solidification des impressions visuelles ne se manifeste guère que dans des œuvres écrites pendant les premières années d'exil, aux environs de 1854 et de 1855. Elle se montre à son paroxysme dans quelques vers de *la Fin de Satan*, de *Dieu*, et (exceptionnellement) des *Quatre Vents de l'Esprit*. Elle est encore assez prononcée dans *la Légende*; elle disparaît complètement dans les œuvres où la volonté du poète se détend, comme dans *les Chansons des rues et des bois* ou dans *l'Art d'être grand-père*. C'est donc, vraisemblablement, au moment où le poète qui s'était abandonné à toute la fougue de sa colère dans *les Châtiments* commence à se dominer et à se ressaisir, que sa volonté se concentre à un extraordinaire

1. *L'Art d'être grand-père*, IV, VIII.
2. Voyez par exemple *Ibo* (*Contemplations*, VI, II.)

degré sur ses impressions visuelles et les fixe en quelque sorte sous son regard, la dureté du contour étant ainsi l'effet de la méditation continue et de l'obsession imaginaire.

La même tendance aboutit aussi à un sentiment plus profond de la masse, du poids et de la résistance. Elle tend à matérialiser l'impondérable.

Alors on aperçoit sur ces êtres...
Des rejaillissements de rayons comme si
L'on avait écrasé sur eux de la lumière [1].
... Il tomba les deux bras en arrière,
Comme s'il eût été poussé par la clarté [2].

Elle transforme la mer en une masse métallique :

Toi, mer, qui resplendis comme un liquide airain [3].

La mer, par le couchant chauffée au rouge sombre [4].

... La mer triste entrechoque en grondant
Sous les nuages lourds que les souffles assemblent
Ses monstrueux airains en fusion qui tremblent [5].

Le durcissement des contours apparaît encore dans ces quelques strophes qui ont l'avantage de former des tableaux complets.

Le soir qui verse, ô mystère !
Le ciel noir sur le ciel bleu,
Entre l'espace et la terre
Pose une barre de feu.

Le couchant, dorant mon bouge,
Ferme sur l'ombre où je suis,
Comme un verrou de fer rouge.
La porte énorme des nuits.

L'arbre, près du flot qui râle,
Tord ses bras comme un banni ;
On ne sait quel reflet pâle
Des lueurs de l'infini

1. *La Légende des siècles*, IV : « le Titan », 1.
2. *Ibid.*, LIV : « la Vision de Dante » (*in fine*).
3. *Fin de Satan*, II : « le Glaive ».
4. *Dieu*, II, 2 : « le Hibou ».
5. *Dieu*, II, 2.

Perce les bois sans feuillée
Et teint d'un livide éclair
Cette cuirasse écaillée
Que nous appelons la mer [1].

Ailleurs, il compare la mer à une peau d'écailles [2]. Dans *les Châtiments*, il ne voyait encore dans les flots que des écailles dorées et frissonnantes [3]. Le durcissement des contours et la diminution de la couleur marchent de pair.

Ce durcissement des contours qui a pour effet de simplifier la peinture, en accentuant l'énergie du trait, en réduisant les choses à leurs contours essentiels, a sa source dans une tendance profonde du génie de Hugo, tendance antagoniste de celle qui le porte à abolir les formes et à fondre les contours dans le sentiment des ensembles. Si Victor Hugo se sent emporté vers l'infini, il est également épris d'absolu. C'est un point que M. Mabilleau me paraît avoir si heureusement mis en lumière, que je juge ne pouvoir mieux faire que de le citer : « Les personnages des drames, écrit-il, sont absolus de deux façons : les uns par l'unité de leur nature, bons ou méchants, grands ou vils, puissants ou faibles, sans nuances ni rémission ; les autres par le contraste de leur nature, par l'antithèse qui fait le fond de leur vie intellectuelle ou morale. Quelquefois par une brusque conversion, l'un d'eux passe d'une catégorie dans une autre, mais nul ne s'attarde jamais... dans le domaine indécis où les contraires sont possibles. Ainsi toutes les âmes des héros sont simples, même les âmes doubles où Victor Hugo a eu l'illusion de croire qu'il avait exprimé la complexité de la vie [4]. » A mon sens, c'est ce besoin d'absolu qui se manifeste ici, comme il se manifeste souvent dans cette concision brusque, ces phrases hachées, que Victor Hugo affectionne dans ses

1. *Les Quatre Vents de l'Esprit* : « Livre lyrique », XII : « Nuits d'hiver ».
2. *Dieu*, I, 1 : « l'Esprit humain ».
3. IV, III : « les Commissions mixtes ».
4. L. Mabilleau, *Victor Hugo*, III, 2, p. 158 et 159.

derniers romans, et aussi dans cette apparente rigueur de déduction que nous retrouvons dans quelques-unes de ses proclamations politiques [1]. Autre tendance mystique qui devait, non moins que ses aspirations vers l'infini, pousser le poète dans la voie du romantisme.

1. Voyez l'*Histoire d'un crime*, les quatre volumes d'*Actes et Paroles*, et pour les romans *les Travailleurs de la mer, l'Homme qui rit, Quatre-vingt-treize.*

CHAPITRE III

INFLUENCE DE L'HYLOZOÏSME.

Un des dons les plus remarquables de Victor Hugo, c'est son aptitude à saisir la ressemblance entre des objets différents, d'où vient la prodigieuse richesse de ses comparaisons et de ses métaphores. Au point de vue pittoresque, cette aptitude a des conséquences remarquables. Hugo qui voit très nettement le contour des objets, l'accentue de manière à nous rendre sensible la ressemblance qu'il a saisie; mais en même temps, par l'analogie qu'il nous signale, nous force à nous représenter le contour tel qu'il le perçoit lui-même, et nous le restitue d'une manière saisissante. Il accuse ainsi l'individualité des objets, se sert de l'analogie qu'il a perçue pour pénétrer leur vie intime, manifeste à son plus haut degré la tendance déjà constatée à unir intimement la forme et la vie, la forme étant révélatrice de la vie.

Au-dessus du repaire, au haut du mur de marbre,
Se tord et se hérisse une hydre de troncs d'arbre...
Cette espèce de bête immobile lui sert
A retrouver sa route en ce chemin désert ;
On aperçoit, du fond des solitudes vertes,
Ce nœud de cous dressés et de gueules ouvertes[1].

Ainsi, par la comparaison et la métaphore, Hugo va du dehors au dedans. Inversement, par une réciprocité logique, la vie intérieure des choses lui permet à son tour de préciser la forme extérieure. Le dedans modèle le dehors. Très apte à saisir les ressemblances, il cherche dans les objets inanimés des formes ou des attitudes animales ou humaines. Par là

1. *La Légende des siècles*, XXI : « Masferrer », 4.

il leur donne le mouvement, la vie et l'âme. Mais en même temps il se sert du mouvement pour préciser le contour et le relief. » « L'arbre superbe — fouille le sol avec une hydre sous les pieds »[1]. La vie intime de l'arbre sert à préciser sa forme ; l'objet se façonne à nos yeux par sa propre activité interne ; l'effort de l'arbre pour fouiller le sol, rendu sensible par sa ressemblance avec une hydre, dessine à nos yeux ses racines. Ce procédé apparaît déjà dans les *Orientales* où l'image est souvent renforcée par la vie intérieure que le poète prête aux objets :

> Sur ses muscles gonflés, la corde se replie
> Et comme un long serpent, resserre et multiplie
> Sa morsure et ses nœuds [2].

Mais dans les *Orientales*, la vie prêtée aux choses reste fictive : c'est une manière poétique de s'exprimer. A dater du second livre des *Contemplations*, au contraire, la vie des choses est une conviction philosophique, une croyance réelle. Le pittoresque dès lors ne procède plus seulement de la nature de l'impression visuelle, de la vision du peintre et du sculpteur qui dessine les formes, perçoit et oppose les couleurs, modèle puissamment les contours ; il n'est plus seulement renforcé par l'imagination du poète qui reconnaît partout des similitudes et utilise ces analogies pour préciser la forme et la couleur des objets ; il trouve un appui dans les conceptions philosophiques plus ou moins conscientes qui portent le poète à modeler l'apparence extérieure des choses en fonction de la vie intime qu'il aperçoit en elles. « Victor Hugo, remarque très justement M. Huguet, exprime plusieurs fois la pensée qu'entre les différentes catégories des êtres, les séparations ne sont pas aussi profondes qu'il le semble, et cette conception est une de celles qui ont eu le plus d'influ-

1. *La Légende des siècles*, XXII : « le Satyre », 2.
2. *Les Orientales*, XXXIV : « Mazeppa ».

ence sur ses métaphores. L'arbre a des cheveux, des bras, un torse : qui sait si dans l'agitation convulsive de ses branches, nous ne devons pas reconnaître des gestes désespérés ? [1] » J'ajouterai que si ce rêve prend la puissance d'une réalité et va jusqu'à l'hallucination, ce n'est pas seulement à cause de la vivacité et de la force d'imagination de Hugo, car cette force et cette vivacité donnent seulement leur plein effet au moment où le poète devient visionnaire, au moment où toute la nature est sentie par lui comme vivante ; et nous sommes par là même autorisés à penser qu'elles dépendent de la transformation qui s'est opérée dans son âme, que l'énergie avec laquelle il évoque les formes et les attitudes vivantes des objets inanimés tient à la profondeur de sa croyance[2], la vie apparente des choses, telle qu'elle se traduit par la forme extérieure, devenant alors en quelque manière pour lui l'équivalent et le symbole d'une vie réelle qui demeure mystérieuse et inconnaissable.

Quelque saule noueux tordu comme un athlète,

écrivait-il dans *les Voix intérieures* [3]. Mais ce n'est là qu'une comparaison. Plus tard, la comparaison deviendra symbole. En décrivant l'arbre, il en découpe les contours par la force même qu'il met en lui, par sa profonde croyance à la réalité que sa forme extérieure signifie ; et c'est ainsi qu'il dira du chêne des Etats-Unis d'Europe :

Que l'hiver, lutteur nu, tronc fier, vivant squelette,
Montrant ses poings de bronze aux souffles furieux,
Tordant ses coudes noirs, il soit le sombre athlète
D'un pugilat mystérieux [4].

1. *Le sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo*, p. 363.

2. Cette croyance est expressément formulée à la fin du deuxième volume des *Contemplations* : « Tout vit, tout est plein d'âmes... Tout parle... Tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un ». (*Ce que dit la bouche d'ombre.*)

3. XIX : « A un riche ».

4. *Les Quatre Vents de l'Esprit* : « En plantant le chêne des Etats-Unis d'Europe ».

Comme on sent qu'il y croit ! Comme la vie réelle et idéale tout ensemble qu'il incorpore au chêne sert puissamment à en accuser et à en modeler la forme [1] !

Mais la vie qu'il met ainsi dans les choses n'a pas seulement pour effet de renforcer la vision plastique. Elle engendre aussi un genre de pittoresque dont le poète, dans ses premières œuvres, ne nous avait point donné d'exemples. La force interne dont il animait les objets, déforme ceux-ci par son excès même. Et lorsque le goût du clair-obscur d'une part et d'autre part le sentiment de l'étrange, du surnaturel et du mystérieux se seront éveillés en lui, il nous donnera des compositions singulièrement originales et saisissantes.

Le premier germe de cet art apparaît dans *les Voix intérieures*, où déjà nous avons vu l'arbre tordre « ses bras douloureux ».

A relever encore cette strophe des *Rayons et Ombres*, unique dans tout ce recueil :

> Il va ! La brume est sur la plaine ;
> Le vent tord l'arbre convulsif ;
> Les choses qu'il distingue à peine
> Ont un air sinistre et pensif [2].

Ce pittoresque spécial, où apparaît une déformation de la vision dont certains dessins de Hugo nous offrent l'exemple [3], se retrouvera par la suite fréquemment dans son œuvre.

> Le soir vient ; l'horizon s'emplit d'inquiétude ;
> L'herbe tremble et bruit comme une multitude ;
> Le fleuve blanc reluit ;

1. Il disait dans *les Voix intérieures* : « L'antre... *qui semble* une bouche avec terreur ouverte » (XXI). Il dira dans *la Légende des siècles* : « Les antres froids ouvrant la bouche avec stupeur » (XXII, 2).

2. XL : « Cæruleum mare ».

3. Voyez, par exemple, le mouvement communiqué aux arbres dépouillés dans le dessin qu'il intitule *le Soir* (Musée Victor Hugo) reproduit dans le livre d'Arsène Alexandre, *la Maison de Victor Hugo*, p. 41.

Le paysage obscur prend les veines des marbres ;
Ces hydres que le jour on appelle des arbres
Se tordent dans la nuit [1].

Par ses oppositions de blanc et de noir, par la déformation qu'elle fait subir aux objets, par la vie étrange qu'elle met dans les choses, cette brève esquisse rappelle plus fortement encore que les vers précédents les dessins à la plume de Victor Hugo. Un art analogue se révèle dans le poème des *Quatre Vents de l'Esprit* intitulé *En marchant la nuit dans un bois*. C'est un dessin blanc et noir, où la tendance à déformer la réalité par la vie même que le poète met en elle est particulièrement visible :

Un fagot sur une vieille
Passe en agitant les bras.

Passants hideux, clartés blanches.
Il semble en ces noirs chemins
Que les hommes ont des branches,
Que les arbres ont des mains.

L'étang, miroir, rit aux femmes
Qui sortent des nénuphars...

... L'arbre en frissonnant s'incline ;
L'eau sent les joncs se dresser ;
Le buisson sur la colline
Grimpe pour le voir passer [2].

La vie que le poète met dans les choses lui fournit ainsi des effets pittoresques originaux. Mais déjà, dans la citation précédente, le poète tend à assimiler des formes différentes en attribuant des branches aux hommes et des mains aux arbres. Cette assimilation est dans la logique même de son hylozoïsme.

Pour lui, en effet, la vie est partout. Comparaisons. métaphores, sont dès lors autre chose qu'un ornement poétique. Elles expriment à leur manière une réalité profonde. Lorsque Sirius « comme un sinistre émir — donne un

1. *Les Contemplations*, VI, vi : « Pleurs dans la nuit ».
2. *Livre lyrique*, xxi : « En marchant la nuit dans un bois ».

signal de marche aux étoiles sans nombre »[1], quand les flots « glissent, vertes couleuvres »[2], quand la clairière aride boit avidement le sang des combattants, et « consent joyeusement à l'horrible rosée »[3], la vie intime de la matière transparaît réellement dans l'image, la métaphore ou la comparaison poétique. Non sans doute que Victor Hugo en arrive à croire littéralement au miracle dont il parle, mais parce que sa représentation poétique de la vie des choses est un équivalent de leur vie réelle qui nous demeure cachée, une manière de nous la rendre sensible. Aussi le rôle de l'image, de la métaphore et de la comparaison devient-il prépondérant dans l'œuvre de Hugo à mesure que le sentiment des forces cosmiques et de la vie universelle devient plus profond, à mesure que l'intuition l'emporte davantage chez lui sur l'intelligence. Le sentiment de la vie universelle et de la réalité des forces cosmiques partout agissantes, implique en effet l'analogie universelle des êtres, la force étant toujours semblable à elle-même dans tous les êtres, d'abord en tant que force, et ensuite parce que nécessairement conçue sur le modèle de la volonté humaine. Or, de l'analogie universelle, de la réalité d'une vie commune à tous les êtres, résulte que l'emploi de la métaphore est légitime non seulement dans l'intérêt de la poésie, mais encore dans celui de la vérité. Aussi le poète met-il à vérifier l'exactitude de la ressemblance qu'il perçoit une persévérance singulière : il poursuit souvent dans le détail ses comparaisons et ses métaphores, avec une logique qui lui est propre.

Le vieux burg est resté triomphal et superbe ;
Il est comme un pontife au cœur du bois profond ;
Sa tour lui met trois rangs de créneaux sur le front ;
Il a pour trône un roc...

1. *La Légende des siècles*, v : « la Ville disparue ».
2. *Ibid.*, LII : « les Pauvres gens », 2.
3. *Ibid.*, XV : « le Petit roi de Galice », 9.

Quatre monts...
Soutiennent au-dessus de sa tiare énorme,
Les nuages, ce dais livide de la nuit [1].

Mais, par là même, il est souvent entraîné à déformer l'apparence visible pour rendre sensible la vie qui est en elle.

Là, tout tremble ; au-dessus de la ronce hagarde,
Le mont, ce grand témoin se soulève et regarde ;
La nuit, les hauts sommets, noyés dans la vapeur,
Les antres froids, ouvrant la bouche avec stupeur,
Les blocs, ces durs profils, les rochers, ces visages,
Avec qui l'ombre voit dialoguer les sages,
Guettent le grand secret, muets, le cou tendu ;
L'œil des montagnes s'ouvre et contemple, éperdu [2]...

En outre, en raison de l'analogie universelle, toute forme a le droit d'être rapprochée d'une forme semblable, et partiellement identifiée à elle, animée d'une même vie. « Pour les esprits pensifs, écrivait déjà Victor Hugo en 1843, toutes les parties de la nature, même les plus disparates au premier coup d'œil, se rattachent entre elles par une foule d'harmonies secrètes... qui font du grand tout un inextricable réseau, vivant d'une seule vie, nourri d'une seule sève, un dans la variété [3]. »

La pensée qu'il exprime ainsi sous une forme abstraite, sa poésie devait se charger de la traduire sous une forme concrète et vivante :

Ce qu'on prend pour un mont est une hydre ; ces arbres
Sont des bêtes ; ces rocs hurlent avec fureur ;
Le feu chante ; le sang coule aux veines des marbres [4]...

Le sentiment panthéistique de la nature, l'idée confuse que tout est dans tout, aboutit à la pénétration des éléments,

1. *La Légende des siècles*, xv : « Eviradnus », 3.
2. *Ibid.*, xxii : « le Satyre », 2.
3. *Alpes et Pyrénées*, 1843, viii : « Pasages ».
4. *Les Contemplations*, III, xxx : « Magnitudo Parvi ».

et par une conséquence nécessaire à la dissolution du pittoresque :

> On ne voit rien que la trombe
> Où la brume s'élargit ;
> C'est du hurlement qui tombe,
> De la neige qui rugit [1].

A la vision objective et impartiale des choses qui domine dans ses premiers recueils, s'est substituée une vision grossissante, déformatrice et toute subjective. Cette métamorphose de la vision répond, comme nous allons le montrer, à des tendances mystiques et à des préoccupations esthétiques nouvelles.

1. *Les Quatre Vents de l'Esprit* : Livre lyrique, XII : « Nuits d'hiver ».

CHAPITRE IV

TENDANCES MYSTIQUES.

§ 1. — *L'étrange et le surnaturel ; le mystère.*

Le pittoresque étrange et surnaturel est extrêmement rare dans les premières œuvres de Hugo. Le goût de l'étrange et du surnaturel apparait sans doute dans les *Ballades : les Deux Archers, la Légende de la nonne* et *la Ronde du Sabbat* par exemple. Mais de telles œuvres sont peu ou point pittoresques, et celle qui l'est le plus ne tend à réaliser qu'un pittoresque fantastique. Or le fantastique n'est point le surnaturel. Ce dernier enveloppe toujours en effet le sentiment d'une réalité qui déborde les apparences sensibles à travers lesquelles elle se manifeste. Il nous ouvre un aperçu sur un au-delà mystérieux. Il participe de l'infini. Or le sentiment du surnaturel ainsi entendu ne prend une forme pittoresque que dans deux pièces des *Voix intérieures* datées de la même année. La première (avril 1837), est adressée à Albert Durer.

On devine, devant tes tableaux qu'on vénère,
Que dans les noirs taillis ton œil visionnaire
Voyait distinctement, par l'ombre recouverts,
Le faune aux doigts palmés, le sylvain aux yeux verts...

Une forêt pour toi, c'est un monde hideux ;
Le songe et le réel s'y mêlent tous les deux.
Là se penchent, rêveurs, les vieux pins, les grands ormes
Dont les rameaux tordus font cent groupes difformes,

Et dans ce sombre groupe agité par le vent,
Rien n'est tout à fait mort, ni tout à fait vivant.
Le cresson boit ; l'eau court ; les frênes sur les pentes,
Sous la broussaille horrible et les ronces grimpantes,
Contractent lentement leurs pieds noueux et noirs...

Aux bois, ainsi que toi, je n'ai jamais erré,
Maître, sans qu'en mon cœur l'horreur ait pénétré,
Sans voir tressaillir l'herbe, et par le vent bercée,
Pendre à tous ces rameaux de confuses pensées...
Dieu seul le sait, souvent...
J'ai senti...
Comme toi palpiter et vivre avec une âme
Et rire et se parler dans l'ombre à demi-voix
Les chênes monstrueux qui remplissent les bois [1].

Le second poème (août 1837) évoque la *Divine Comédie.*

Forêt mystérieuse où ses pas effrayés
S'égarent à tâtons hors des chemins frayés ;
Noir voyage obstrué de rencontres difformes ;
Spirales aux bords douteux, aux profondeurs énormes,
Dont les cercles hideux vont toujours plus avant
Dans une ombre où se meut l'enfer vague et vivant [2].

Ce ton est exceptionnel dans les premières œuvres de Hugo et, fait très significatif, le poète ne le prend que sous l'influence d'un tableau ou d'une lecture. La forme nouvelle de pittoresque qui s'ébauche ici, naît sous une influence extérieure. Pour que le poète pût, en effet, la tirer de ses propres entrailles, il fallait que le développement de sa pensée philosophique l'eût amené à une conception plus profonde de la nature ; il fallait que ses facultés d'intuition eussent acquis un développement supérieur. Et c'est précisément parce qu'il n'est pas encore parvenu à ce point, que sa vision demeure toujours limitée, et que le sentiment de l'infini, si fort dans ses visions ultérieures, ne s'y révèle point. L'emploi des adjectifs, *mystérieuses, effrayés, difforme, douteux, énormes, hideux, vague et vivant*, témoigne même d'un effort impuissant pour entrer dans l'atmosphère infernale de Dante. Les vers de Hugo restent pâles et décolorés, et le mystère qu'ils veulent atteindre demeure tout extérieur. Il

1. *Les Voix intérieures*, x : « A Albert Dürer ».
2. *Ibid.*, xxvii : « Après une lecture de Dante ».

n'est pas même nécessaire pour en faire ressortir la faiblesse de leur opposer ceux de Dante :

> Eh quanto, a dir qual era è còsa dura
> Questa selva selvaggia ed aspra e forte
> Che nel' pensièro rinnova la paura.
> Tanto è amara che poco è più morte [1].

Plus tard, Hugo vivra dans le mystère comme dans son atmosphère naturelle. Il continuera bien, à la vérité, de faire un terrible usage d'adjectifs tels que « monstrueux, noir, étrange, horrible, terrible, insondable, effrayant, sombre, hagard, prodigieux » ; mais l'emploi de ces épithètes sera naturel : le procédé naîtra de l'inspiration dont la sincérité du sentiment est la condition nécessaire. Sous l'effet d'une tendance mystique nouvelle, la vision du poète se transforme. Les contours et les formes tendent à s'atténuer, à se fondre en lignes imprécises et vagues. Cet état d'âme qui doit influer puissamment sur son pittoresque se traduit fort heureusement dans ces vers :

> La Nature ignorée et sainte a de ces gouffres
> Où le visionnaire est voisin du réel ;
> Ainsi la lune est presque un spectre dans le ciel.
> Ainsi tout dans les bois en fantôme s'achève.
> Ainsi c'est presque au fond d'un abîme et d'un rêve
> Qu'un rossignol est triste ou qu'un merle est rieur.
>
> Quel mystère insondé que l'œil intérieur !...
> A quelle profondeur voit cet œil inconnu...
> Quoi donc ! Est-ce qu'on a besoin des yeux pour voir
> L'héroïsme, l'honneur, la vertu, le devoir,
> La réalité sainte et même la chimère ?
> Qui donc passe en clarté le grand aveugle Homère [2] ?

Donc affaiblissement de l'élément pittoresque au profit de l'élément spirituel.

1. *Divina Commedia* : « Inferno », canto I.
2. *La Légende des siècles*, XXXVI : « le Groupe des idylles », 15 (*Shakespeare*.)

Quand l'œil du corps s'éteint, l'œil de l'esprit s'allume [1]

écrivait-il *A un poète aveugle* dans *les Contemplations*. La recherche de l'étrange et du surnaturel prépare la dissolution du pittoresque en donnant souvent aux objets des formes indécises et vagues. Ainsi, au moment même où le poète tend à préciser le relief, à exagérer la forme caractéristique des choses, un penchant antagoniste le pousse à dédaigner la forme, à se contenter de l'impression générale qui se dégage de l'ensemble du spectacle, à sacrifier de plus en plus à l'effet l'élément sensible.

Les caps aux lugubres formes
Se dressent de tous côtés
Comme des talons énormes
D'archanges précipités [2].

... Les monts se dressaient, noirs squelettes,
Et sur ces monts erraient les nuages hideux,
Ces fantômes traînant la lune au milieu d'eux [3].

La recherche de l'effet, dans les vers qui précèdent, est déjà visible. Cependant l'ensemble forme encore tableau. Mais il arrive souvent que les formes et les contours se fondent dans l'impression totale :

Une lividité de crâne et d'ossement
Couvre ce mont difforme où monte un homme pâle [4].

Les ténèbres dormaient sur les profondeurs mortes
Et laissaient distinguer à peine l'ossement
Du globe que les eaux découvraient lentement [5].

Cette dernière tendance est particulièrement visible dans la deuxième partie de *la Fin de Satan* intitulée *Jésus-Christ*.

1. I, xx.
2. *Les Quatre Vents de l'Esprit*, III : « Livre lyrique, XII : « Nuits d'hiver », 4.
3. *La Légende des siècles* : « Vision d'où est sorti ce livre ».
4. *La Fin de Satan* : « Jésus-Christ », III : « le Crucifix ».
5. *Ibid.* : « la Première Page », II : « la Sortie de l'ombre », 1.

§ 2. — *La transfiguration.*

Toute poésie est une transfiguration, mais cette transfiguration qui ne porte pas nécessairement d'ailleurs sur le seul élément pittoresque, ne le modifie pas toujours aussi profondément ni de la même manière. Nous verrons plus tard qu'il y a chez Victor Hugo une transfiguration épique, comme il en est une proprement poétique. Il en est une aussi où le mysticisme est particulièrement apparent.

Une telle transfiguration n'est pas absolument nouvelle pour nous. L'hylozoïsme, par exemple, a souvent pour effet de transfigurer les choses. Car il arrive souvent que diverses tendances du génie de Hugo se manifestent à la fois.

« Un fait est une superposition de lois », disait Taine. Les courants que nous essayons de distinguer dans l'œuvre du poète se mêlent, s'entrecroisent et se séparent d'étranges manières. Tantôt, c'est la recherche de l'étrange et du monstrueux qui s'unit au sentiment de la vie des choses, tantôt la vigueur du relief prête son concours à la recherche de l'effet, tantôt la hantise de l'infini s'allie au sentiment du mystère. Nous ne pouvons suivre ces tendances multiples dans leurs innombrables combinaisons. Il nous suffit de mettre en relief les forces élémentaires, puissances de transformation du pittoresque.

Au nombre de ces forces est une tendance nettement mystique à chercher dans l'apparence sensible l'expression d'une réalité spirituelle. Or il arrive que, sous l'effet de cette recherche, l'apparence sensible se modifie, et que le monde extérieur se transfigure. Le pittoresque prend ainsi des aspects nouveaux.

La réalité spirituelle dont il s'agit est quelquefois formidable et mystérieuse.

> Ces robes de combat ont des plis de suaires ;
> Ces pieds pétrifiés siéraient aux ossuaires ;

Ces piques ont des bois lourds et vertigineux
Où des têtes de mort s'ébauchent dans les nœuds [1].

Quelquefois elle est simplement un fait, mais un fait conçu dans l'ensemble de ses conséquences, et par conséquent dans sa signification morale la plus profonde. Telle est, par exemple, la victoire des dieux sur les Titans, par laquelle toute la nature est plongée dans le deuil et dans la tristesse :

Les lacs sont indignés des monts qu'ils réfléchissent,
Car les monts ont trahi...
L'étang clair, sous l'amas des branchages, imite
L'œil tragique et brillant du fiévreux qui mourra [2].

Précisément parce qu'elle vise à dégager des objets et des paysages leur signification secrète, elle aboutit souvent à une représentation symbolique : par exemple, le poète veut-il nous représenter un repaire de bandits, la lueur du feu qui l'éclaire devient sanglante, et le brasier lui-même semble frémir d'horreur :

Cette salle, où pétille un brasier frémissant,
Ecarlate de flamme, à l'air rouge de sang [3].

L'expression générale du tableau devient ainsi l'élément important de la représentation pittoresque. Elle impose à celui-ci sa couleur, sa forme, son aspect particulier. L'élément sensible se subordonne à l'élément spirituel.

Appliquée aux êtres vivants, la même tendance aboutit à une transfiguration du même genre, d'où résulte une transformation radicale du portrait. Au lieu de s'attacher à reproduire les traits du modèle, le poète, hanté par la vision de l'au-delà, entrevoyant ou soupçonnant partout des forces occultes d'une incommensurable puissance, se

1. *La Légende des siècles*. xv : « Eviradnus », 8.
2. *Ibid.*, iv : « les Temps paniques ».
3. *Ibid.*, xxi : « Masferrer », 5.

préoccupe avant tout de nous faire apercevoir dans les yeux de l'être vivant des abîmes de joie ou de douleur, d'innocence ou de méchanceté, de férocité ou de vertu. Il atteint à travers les apparences sensibles une âme qui en modifie complètement la physionomie.

Tu n'égaleras pas ces reptiles étranges
Dont l'œil aux soupiraux de l'enfer est pareil [1].

... C'était, sous un sourcil charmant
Le regard de la foudre avec l'œil de l'aurore [2].

La rondeur de sa rouge et luisante prunelle
Semblait dans la terreur de ces lieux inouïs,
Une goutte de flamme au fond du puits des nuits [3].

Et l'obscur tigre noir dont le masque d'ébène
A deux trous effrayants par où l'on voit l'enfer [4].

Cette transfiguration des choses et des êtres trahit des préoccupations esthétiques nouvelles : la recherche de l'effet et du sublime au lieu de l'exacte reproduction du réel.

§ 3. — *L'élan vers l'infini.*

Une autre tendance mystique très puissante est l'élan du poète vers l'infini. C'est, à vrai dire, une aspiration qui se manifeste déjà dans ses conceptions et son pittoresque panthéistiques, comme aussi dans sa recherche du sublime. Nous n'aurons donc pas ici à y insister longuement.

Le fond de la pensée philosophico-poétique de Hugo, dans la période qui nous occupe, c'est la conception et le sentiment de forces cosmiques partout présentes, partout à l'œuvre, embrassées elles-mêmes par une force supérieure à tout ce que peut concevoir la pensée humaine [5]. Ainsi le sen-

1. *Les Quatre Vents de l'Esprit* : « Livre satirique » ; XII : « Anima vilis ».

2. *La Fin de Satan* : « Hors la terre » ; II : « la Plume de Satan ».

3. *Ibid.* : « l'Ange Liberté », 2.

4. *L'art d'être grand-père*, IV, IV : « A Georges ».

5. *Dieu ; la Légende des siècles* : « le Titan, Suprématie, Abîme ».

timent des forces cosmiques est aisément dilaté jusqu'à l'infini [1], et nous avons déjà vu que, par l'effet de ce mouvement d'expansion, les formes et les couleurs se fondent dans l'activité de la vie universelle :

> Quelqu'un a mis le feu partout ; l'embrasement
> Va de l'arbre au nuage et du ciel à la terre, etc. [2].

Mais dans le passage que nous venons de citer, la pensée du poète ne quitte pas la terre. Or il lui arrive également de se perdre dans l'espace, d'embrasser comme dans la vision de Phtos

> Tant de réalité que tout devient fantôme :
> Plus d'astres qu'il n'éclôt de fleurs sur la ravine !
> Plus de soleils qu'il n'est de fourmis ! Plus de cieux
> Et de mondes à voir que les hommes n'ont d'yeux [3] !

Or cet effort pour saisir et représenter à la fois toutes les formes rend impossible la création d'un tableau complet. De là cet entassement prodigieux d'images où l'œil se perd, cette vision chaotique dont le prélude de la *Légende des siècles* nous offre un si curieux exemple :

> C'était de la chair vive avec du granit brut,
> Une immobilité faite d'inquiétude,
> Un édifice ayant un bruit de multitude,
> Des trous noirs étoilés par de farouches yeux...
> Ce bloc flottait ainsi qu'un nuage qui roule ;
> C'était une muraille et c'était une foule, etc...

Ce n'est plus seulement un élargissement de la vision : c'est la confusion des lignes, le mélange des formes. *Les Orientales* nous avaient offert déjà des accumulations d'images, *les Rayons et les Ombres* de longues énumérations pittoresques. Mais les traits successifs rentraient alors dans

1. *La Légende des siècles* : « le Satyre ».
2. *Id.*, XXXIX : « l'Amour ». Il faut boire et frapper la terre d'un pied libre.
3. *Id.*, IV : « le Titan », 6.

l'unité d'un même tableau[1] ou du moins restaient reliés par une espèce d'harmonie intime[2]. Ici les traits successifs s'opposent, se contrarient, se combattent l'un l'autre. La tendance vers l'absolu qui aboutit à la concentration de la vision sur le détail et à la netteté hallucinatoire de l'image entre en lutte avec la tendance vers l'infini qu'aucune forme particulière ne peut contenter.

Cet élan vers l'infini revêt souvent une nuance mystique particulière en se mêlant au sentiment du mystère et de l'inexprimable. La vision se dissout alors devant « l'inexprimable horreur des lieux prodigieux ». Le poète semble apercevoir

> L'inconnu, ce qu'aucun regard ne vit jamais[3].

Cet effort pour embrasser l'infini a pour conséquence l'anéantissement des couleurs et des formes :

> ... Il gisait sur la brume insondable qui tremble,
> Hors du monde, *au delà de tout ce qui ressemble*
> *A la forme de quoi que ce soit...*
>
> ... Au fond de l'immanent et de l'illimité,
> Parfois, dans les lointains sans nom de l'invisible,
> Quelque chose tremblait de vaguement terrible,
> Et brillait et passait, inexprimable éclair[4].

L'aspiration du poète vers l'infini aboutit à la dissolution du pittoresque.

1. *Les Orientales* : « Mazeppa » :

> Il voit courir les cieux, courir les larges nues,
> Le vieux donjon détruit...

2. *Les Orientales* : « Lazzara ». *Les Rayons et les Ombres* : « le Monde et le Siècle ». Voyez *infra* chapitre I, et chapitre II, § 2 *b*.
3. « Le Titan », 6. Voyez également, même poème, 5 : « l'espèce de brouillard que ferait le Léthé, etc. ».
4. *La Légende des siècles*, LX : « la Trompette du jugement dernier ».

CHAPITRE V

PRÉOCCUPATIONS ESTHÉTIQUES NOUVELLES.

§ 1. — *Recherche de l'effet.*

La recherche de l'effet a toujours été fréquente chez Victor Hugo, et tout particulièrement dans ses drames où il sacrifie à l'effet qu'il veut produire les vraisemblances psychologiques les plus élémentaires. D'autre part, il a toujours préféré le sublime au beau proprement dit, et sa poésie lyrique, ses drames, ses romans manifestent un effort constant et toujours renouvelé vers le sublime. Cependant nous avons vu, après la phase romantique des *Orientales*, Hugo devenir, par son exacte observatio nde la nature, un réaliste classique. Son pittoresque, quelles que puissent être les aspirations du poète, vise au beau et non au sublime. Il ne se soucie pas de l'effet, mais seulement de l'exactitude de la reproduction. Il en va tout autrement avec la deuxième manière de Hugo. A la transformation qui s'opère dans sa vision des choses répondent des préoccupations esthétiques nouvelles.

Après l'échec des *Burgraves* qui est de 1843, Victor Hugo renonce au théâtre. Le premier volume de poésies lyriques qu'il publie après cette date est *les Châtiments*, et dans ce livre qui fait la transition entre la première et la deuxième manière du poète, apparaissent déjà la tendance à l'effet et au sublime. On dirait que Hugo veut satisfaire dans sa poésie pittoresque épique les aspirations auxquelles il donnait autrefois libre carrière sur la scène. Et de fait, le pittoresque revêt ici un caractère dramatique qu'auparavant il n'avait point :

Et comme il retournait sa tête pour mourir,
Il aperçut, un pied dans la maison déserte,
Hudson-Lowe guettant par la porte entr'ouverte [1].

Tout le pittoresque de l'*Expiation* garde la même allure. Mais ce caractère dramatique apparaît encore plus nettement dans *la Légende des siècles*. Aussi bien convenait-il merveilleusement à l'épopée, puisqu'elle est, comme le drame, une représentation objective de la vie humaine, et qu'elle met ses personnages en scène à sa manière, les fait jouer, pour ainsi dire, sur un théâtre idéal. Cette recherche de l'effet dramatique, si visible dans des poèmes comme *la Vision de Dante* ou *les Pauvres gens* ne se limite pas au pittoresque, mais elle a sur le pittoresque la plus décisive influence. Voyez, par exemple, l'entrée en scène de Tiphaine :

... Hautain, dans le champ clos,
Refoulant les témoins comme une hydre les flots,
Il pénètre Il est droit sous l'armure saxonne.
Son cheval qui connaît ce cavalier, frissonne.
Ce cheval noir et blanc marche sans se courber.
Il semble que le ciel sombre ait laissé tomber
Des nuages mêlés de lueurs sur sa croupe [2].

Le poète s'attache moins au détail pittoresque qu'à l'impression produite ou, ce qui revient au même, à l'expression de son objet :

Je vis des commandants sur leurs chevaux de guerre,
L'épée au flanc, la plume au front, l'air irrité,
Debout sur la nuée avec autorité [3].

L'effet dramatique est même quelquefois un simple effet théâtral :

Le preux ouvre son casque, et hors de la visière,
Sa longue barbe blanche et tranquille apparaît [4].

1. *Les Châtiments*, V, XIII : « l'Expiation », 3.
2. *La Légende des siècles*, XIII : « l'Aigle du casque ».
3. LIV : « la Vision de Dante », 10.
4. XV : « Eviradnus », 17.

Ailleurs, l'effet est proprement épique, et principalement dans les descriptions de bataille :

Le mont regarde un choc hideux de javelines,
Un noir buisson vivant de piques, hérissé
Comme au pied d'une tour que ceindrait un fossé,
Autour d'un homme, tête altière, âpre, escarpée,
Que protège le cercle immense d'une épée [1].

Cette allure épique qui grandit l'action jusqu'au sublime, souvent jointe à la recherche de l'effet dramatique indiqué plus haut, domine, comme il est naturel, dans *la Légende des siècles*. Le poème des *Quatre vents de l'Esprit* intitulé : *En marchant la nuit dans un bois* nous offre de son côté un exemple de pittoresque subordonné à l'effet fantastique, un fantastique étrange, mystérieux et horrifiant.

A l'horizon passe un coche
Le lourd coche de la mort [2]...

Ce dessin blanc et noir est l'exacte transposition en poésie des dessins de Victor Hugo. La tendance à déformer la réalité y est visible, et cette déformation est subordonnée à l'effet d'ensemble :

Un fagot sur une vieille
Passe en agitant les bras.

Passants hideux, clartés blanches.
Il semble en ces noirs chemins
Que les hommes ont des branches,
Que les arbres ont des mains.

La tendance à ne pas conserver d'autre couleur que le blanc et le noir est ici plus sensible que partout ailleurs, mais ce contraste de blanc et de noir n'existe qu'en vue de l'impression d'étrangeté que le poète veut produire :

Le char roule, et l'œil tremblant
A travers ses grandes roues
Voit un crépuscule blanc.

1. xv : « le Petit roi de Galice », 9.
2. xxi : « Livre lyrique ».

Remarquez l'épithète « tremblant » si adroitement intercalée dans la description en vue de modifier la sensation visuelle.

Les choses y sont animées d'une vie fantastique qui concourt puissamment à l'effet pittoresque.

> L'arbre en frissonnant s'incline.
> L'eau sent les joncs se dresser ;
> Le buisson sur la colline
> Grimpe pour le voir passer.

Comme dans d'autres poèmes, l'élément spirituel se subordonne ici l'élément sensible. Dans l'ensemble, le dessin manque de précision. Il est entièrement sacrifié parfois à l'effet total.

> Il grêle, il pleut. Neige et brume.
> Fondrière à chaque pas.
> Le torrent veut, crie, écume,
> Et le rocher ne veut pas.
>
> Novembre souffle, la terre
> Frémit, la bourrasque fond ;
> Les flèches du Sagittaire
> Sifflent dans le ciel profond.

Quant à la couleur, elle n'existe qu'en vue de l'impression mystérieuse que le poète veut nous faire éprouver, d'où vient sans aucun doute le mélange intime d'émotion et de couleur qui se produit dans des passages comme ceux-ci :

> La voiture est toute noire ;
> Les chevaux sont effrayants.
>
> L'air sanglote et le vent râle,
> Et sous l'obscur firmament,
> La nuit sombre et la mort pâle
> Se regardent fixement.

Au total, ce poème où le pittoresque tend à se dissoudre n'en reste pas moins un des tableaux les plus saisissants que Hugo nous ait donnés.

§ 2. — *Le sublime.*

La recherche de l'effet, chez Victor Hugo, n'est d'ailleurs qu'une forme de sa tendance au sublime, et cette tendance, en dehors de l'effet proprement dit, modifie profondément l'élément pittoresque. Elle amplifie et magnifie la vision, et aboutit ainsi à des tableaux d'une largeur singulière ou d'une extraordinaire puissance. Telle est par exemple la description des chevaux du soleil dans *le Satyre* :

De leurs crins d'où semblait sortir une fumée
De perles, de saphirs, d'onyx, de diamants
Dispersée et fuyante au fond des éléments,
Les deux premiers, l'œil fier, la narine embrasée
Secouaient dans le jour des gouttes de rosée,
Le dernier secouait des astres dans la nuit [1].

Telle est encore l'évocation de Pégase où le sentiment de l'infini pénètre le pittoresque de toutes parts :

Quand il se dresse, crins au vent,
L'ouverture de l'impossible
Luit sous ses deux pieds de devant.

Chaque fois que son aile sombre
Battait le vaste azur terni,
Tous les groupes d'astres de l'ombre
S'effarouchaient dans l'infini [2].

Sous l'effet de cette aspiration au sublime, les formes et les couleurs perdent de leur précision : l'élan victorieux du rythme emporte tout, et le pittoresque ressort pour une large part du mouvement de l'ensemble :

... Quand même tu serais un de ces mages fiers
Que nous voyons parfois, blêmes passants des airs,
Se ruer dans le gouffre où comme eux tu te plonges,
Pâles, les poings crispés aux rênes de leurs songes,
Se penchant, se dressant, lâchant et retenant,
On ne sait quoi d'obscur, d'envolé, de tonnant,

1. *La Légende des siècles*, XXII, 1.
2. *Les Chansons des rues et des bois* : « le Cheval ».

Regardant, dispersant leurs prunelles livides,
Comme s'ils conduisaient dans l'ombre à grandes guides,
A travers l'éther vague et le tourbillon fou,
Dans la brume, au hasard, devant eux, n'importe où,
Peut-être vers la nuit, peut-être vers la cime,
Un char que traîneraient avec un bruit d'abîme,
Croupes sombres, fuyant, s'abaissant, s'élevant,
Six cents chevaux d'éclairs, de nuée et de vent [1] !

C'est là ce qu'on pourrait appeler le sublime poétique. Il répond à une inspiration profonde qui modifie l'élément pittoresque du dedans, par l'intermédiaire de l'élément spirituel.

Plus superficiel est ce genre de sublimité qui modifie directement et du dehors l'élément pittoresque, par l'agrandissement et le grossissement de la vision. Hugo en use volontiers. Son imagination qui va naturellement au grand, au fort, au monstrueux, élargit à dessein les contours des choses. Elle affectionne les formes gigantesques et se complaît dans la recherche de l'effet colossal.

Pélage en sa main prit la forêt d'Ernula,
Alluma cette torche, et tant qu'elle brûla
Il put voir et compter du haut de la montagne
Les Maures ténébreux jusqu'au fond de l'Espagne [2].

Cette salle à manger de Titans est si haute
Qu'en égarant de poutre en poutre son regard,
Aux étages confus de ce plafond hagard
On est presque étonné de ne pas voir d'étoiles.
L'araignée est géante en ces hideuses toiles
Flottant là-haut, parmi les madriers profonds [3].

On voyait le matin, quand l'aube au carquois d'or
Lance aux astres fuyants ses blanches javelines,
Des hommes monstrueux assis sur les collines ;
On entendait parler de formidables voix,
Et les géants allaient et venaient dans les bois [4].

1. *Dieu*, I, 2 : « les Voix ».
2. *La Légende des siècles*, XV : « le Petit roi de Galice ».
3. *Ibid.* : « Eviradnus », 7.
4. *La Fin de Satan*. Livre premier : « le Glaive », I, 1. Cf. *Ballade*, V : « le Géant ».

Ces deux sortes de sublime, l'intérieur et l'extérieur, dont l'un est le sublime poétique, et l'autre le sublime proprement pittoresque, peuvent d'ailleurs s'unir et se pénétrer, dans une changeante et monstrueuse vision. C'est ce qui se produit, par exemple, dans la métamorphose du satyre :

Tout en parlant ainsi le Satyre devint
Démesuré ; plus grand d'abord que Polyphème,
Puis plus grand que Typhon qui hurle et qui blasphème
Et qui heurte ses poings ainsi que deux marteaux,
Puis plus grand que Titan, puis plus grand que l'Athos.
L'espace immense entra dans cette forme noire ;
Et comme le marin voit croître un promontoire,
Les dieux dressés voyaient grandir l'être effrayant.
Sur son front blémissait un étrange orient ;
Sa chevelure était une forêt ; des ondes,
Fleuves, lacs, ruisselaient de ses hanches profondes ;
Ses deux cornes semblaient le Caucase et l'Atlas ;
Les foudres l'entouraient avec de sourds éclats ;
Sur ses flancs palpitaient des prés et des campagnes
Et ses difformités s'étaient faites montagnes [1]...

Le sublime ne demeure pas ici purement extérieur, parce que le poète ne se borne pas à grossir les formes de l'objet qu'il imagine. Il se place à l'intérieur même de cet objet, et nous y plaçant avec lui, nous fait assister à la transformation progressive du satyre, qui grandit et se développe sous l'influence du sentiment qui l'inspire. Mais ici les formes et les couleurs se mêlent et se confondent. Les détails du tableau se perdent dans la vision de l'ensemble. La peinture devient confuse parce que formidable. La recherche du sublime aboutit à la désagrégation du pittoresque.

Ce que le poète désire avant tout, en effet, ce n'est pas l'exacte reproduction du spectacle qu'il voit ou qu'il imagine : c'est la restitution de l'état d'âme sublime auquel il s'élève lorsqu'il le contemple ou lorsqu'il le crée :

Tu verrais ! — Un soleil, autour de lui des mondes,
Centres eux-mêmes, ayant des lunes autour d'eux ;

1. *La Légende des siècles*, XXII, 4.

Là des fourmillements de sphères vagabondes ;
Là des globes jumeaux qui tournent deux à deux ;
Au milieu, cette étoile effrayante, agrandie,
D'un coin de l'infini formidable incendie,
Rayonnement sublime ou flamboiement hideux...

... C'est elle ! Eclair ! Voilà sa livide surface
Avec tous les frissons de ses océans verts !
Elle apparaît, s'en va, décroît, pâlit, s'efface,
Et rentre, atome obscur, aux cieux d'ombre couverts.
Et tout s'évanouit, vaste aspect, bruit sublime...
Quel est ce projectile inouï de l'abîme ?
O boulets monstrueux qui sont des univers [1] !

1. *Les Contemplations*, III, xxx : « Magnitudo Parvi »

LIVRE DEUXIÈME

LES FORMES PARTICULIÈRES CARACTÉRISTIQUES

CHAPITRE PREMIER

LA FIN DE SATAN.

(Hors de la Terre.)

L'immensité de l'espace empli d'ombre où brille en des lointains très distants le globe rouge des soleils, la profondeur du vide et l'horreur de la nuit traversée de lueurs pâles et comme atténuées, la sensation de la distance, du vide, du gouffre, voilà ce que Victor Hugo, dans les premières pages de la *Fin de Satan*, a su rendre avec une extraordinaire puissance. Ces pages sont d'ailleurs les plus pittoresques du livre. La deuxième partie, le *Gibet*, n'a rien qui puisse retenir notre attention, et le *Glaive* lui-même offre peu de tableaux proprement dits. En revanche, ce début de la *Fin de Satan* est d'une très grande originalité : il a d'abord sa couleur propre qui n'est celle d'aucun autre recueil ; il est d'un art plus classique et plus mesuré que *la Légende*, tout en étant déjà plus romantique que celui des *Rayons et Ombres* ; enfin il nous offre un tableau unique en son genre. Nulle part encore Victor Hugo n'avait essayé de rendre avec ces couleurs assombries l'immensité de l'espace et la lueur des soleils.

Satan lui a fourni l'occasion de deux tableaux dont l'un a pour sujet la chute et l'autre le vol.

La chute :

Il s'enfonçait dans l'ombre et la brume, effaré,
Seul, et derrière lui, dans les nuits éternelles,
Tombaient plus lentement les plumes de ses ailes.

Il tombait foudroyé, morne, silencieux,
Triste, la bouche ouverte et les pieds vers les cieux,
L'horreur du gouffre empreinte à sa face livide

... dans la nuit, le grand précipité
Nu, sinistre, et tiré par le poids de son crime
Tombait, et comme un coin sa tête ouvrait l'abîme [1].

Le vol :

Satan, comme un nageur fait un effort suprême,
Tendit son aile onglée et chauve, et spectre blême,
Haletant, brisé, las, et de sueur fumant,
Il vint s'abattre au bord de l'âpre escarpement [2].

C'est par le mouvement que le poète peint ici Satan, et pour cette raison même, la description est plus poétique que pittoresque, la poésie ayant seule le privilège refusé aux arts plastiques de disposer tout à la fois du temps et de l'espace, et d'animer ses tableaux en leur donnant des aspects successifs. Le pittoresque n'est donc plus une transposition d'art. Hugo en effet ne se propose plus expressément de peindre : il raconte. C'est un caractère que nous retrouverons dans *la Légende des siècles*.

Le coloris, en revanche, est entièrement différent. La sensation de flamboiement, si vive et si intense dans *la Légende des siècles* n'a pas ici tout son éclat. La teinte en est comme atténuée. En outre, au lieu de tout éclairer de sa lueur, le feu se perd dans l'obscurité qui de toutes parts l'environne, et cette présence des ténèbres est si persistante, qu'elle subsiste là même où Victor Hugo prétend exprimer un embrasement colossal :

1. *La Fin de Satan*, I, II : « Et nox facta est ».
2. *Id.*, *ibid.*, VII.

Soudain du cœur de l'astre, un âpre jet de soufre,
Pareil à la clameur du mourant éperdu,
Sortit, brusque, éclatant, splendide, inattendu,
Et découpant au loin mille formes funèbres,
Énorme, illumina jusqu'au fond des ténèbres
Les porches monstrueux de l'infini profond [1].

La sensation de noirceur hypnotise à tel point le poète qu'un sommet enflammé par un reflet formidable demeure noir :

Enfin il aperçut au loin un noir sommet
Que dans l'ombre un reflet formidable enflammait [2].

Il rend d'ailleurs l'obscurité avec une énergie singulière. Il la durcit et la solidifie :

L'opaque obscurité fermait le ciel béant ;
Et faisant au delà du dernier promontoire
Une triple fêlure à cette vitre noire,
Les trois soleils mêlaient leurs trois rayonnements [3].

La rougeur d'un corps incandescent demeure une couleur morte :

Soudain, réverbérée au vague front des cimes,
Une lueur de sang glissa sur les abîmes ;
On vit à l'horizon lugubrement vermeil
Poindre une lune rouge ; et c'était un soleil [4].

Lueurs, flammes, soleils, tout semble étreint par l'obscurité. La couleur éclatante du feu n'arrive pas à briller. On dirait que le poète, pour s'être brûlé les yeux à contempler les couchers de soleil auxquels il doit les vives couleurs des *Orientales*, est devenu passagèrement incapable d'évoquer dans la plénitude de leur éclat les sensations lumineuses. Aussi exprime-t-il à merveille la mort du soleil :

L'astre, au fond du brouillard, sans air qui le ranime,
Se refroidissait, morne et lentement détruit.
On voyait sa rondeur sinistre dans la nuit ;

1. VIII : « Et nox facta est ».
2. *Ibid.*, VII.
3. *Ibid.*, III.
4. « La première page » ; II : « la Sortie de l'ombre », 1.

Et l'on voyait décroître, en ce silence sombre,
Ses ulcères de feu sous une lèpre d'ombre [1].

Enfin le poète excelle à rendre la clarté vague, la lumière indécise, la pénombre. Plus d'un épisode de son livre baigne dans « une clarté pâle, obscure, vague, étrange » [2] qui contribue à donner au livre sa couleur originale. Cette teinte vague domine en particulier dans la description du Déluge :

Le gouffre d'eau montait sous une voûte d'ombre ;
Par moments, sous la grêle au loin on pouvait voir
Sur le blême horizon passer un coffre noir ;
On eût dit qu'un cercueil flottait sur cette tombe [3]...

Le dernier vers nous révèle une tendance nouvelle qui tient à un approfondissement de la vision et consiste à donner aux choses une signification morale. *La Fin de Satan* nous en offre un autre exemple très pittoresque :

La Terre, sphère d'eau dans le ciel suspendue...
N'était plus qu'une larme immense dans la nuit.

Il faut enfin noter que sous l'influence du sentiment du mystère et de l'au-delà, le poète s'éloigne du pur pittoresque. Il affectionne déjà les descriptions où les formes et couleurs se mêlent.

Sous cette mer roulant sous tous les horizons,
On avait quelque temps distingué des maisons,
Des villes, des palais difformes, des fantômes,
Des temples dont les flots faisaient trembler les dômes ;
Puis l'angle des frontons et la blancheur des fûts
S'étaient mêlés au fond de l'onde en plis confus.
Tout s'était effacé dans l'horreur de l'eau sombre.

Et plus loin :

1. « Et nox facta est », VIII. Tout le passage relatif à l'agonie du soleil serait à citer.
2. *Ibid.*, VII.
3. I : « l'Entrée dans l'ombre », 2.

L'affreuse immensité n'était plus qu'une bouche
Noire, et soufflant la pluie avec un bruit farouche.
La nuée et le vent passaient en se tordant.
On eût dit qu'au milieu de ce gouffre grondant
On entendait les cris de l'horreur éternelle [1].

Enfin le contraste de l'ombre et de la lumière servent à l'expression du sentiment du mystère, de l'infini, de l'au-delà, dans ce passage où la forme s'abolit dans la vision de l'espace, où la distance donne seule le relief et où l'artiste n'a plus d'autre idéal esthétique que le poétique et le sublime :

Les trois soleils, de loin, ainsi que trois prunelles,
Le regardaient, et lui ne les regardait pas.
L'espace ressemblait aux plaines d'ici-bas
Le soir, quand l'horizon qui s'enfonce et recule
Noircit sous les yeux blancs du spectre crépuscule.
De longs rayons rampaient au pied du grand banni.
Derrière lui, son ombre emplissait l'infini.
Les cimes du chaos se confondaient entre elles [2].

Hugo retrouvera plus tard une couleur plus vive, un dessin plus net, un relief plus accentué, en écrivant *la Légende des siècles*. C'est que le sujet même qu'il aura choisi le forçant à concentrer sa vision sur des événements particuliers, favorisera l'expansion de sa tendance vers l'absolu. Dans *la Fin de Satan*, tout au contraire, le sujet choisi porte l'imagination du poète vers des régions mystérieuses. La tendance vers l'infini domine. Et pour cette raison, cette première partie du poème, écrite vers 1854, unit la recherche du surnaturel à l'impression du clair-obscur. L'élément spirituel prête ici le concours le plus actif à l'élément pittoresque : l'horreur, le mystère, le sentiment de l'au-delà, la présence latente d'une puissance formidable aident à la couleur de l'ensemble. Le pittoresque est renforcé par le sublime. Le passage de l'art classique à l'art romantique est accompli.

1. I : « l'Entrée dans l'ombre », 2.
2. « Et nox facta est », 1.

CHAPITRE II

LA LÉGENDE DES SIÈCLES.

La *Légende*, dans l'ensemble de l'œuvre pittoresque de Hugo, fait pendant aux *Orientales*. C'est également une œuvre d'imagination où le poète se meut uniquement dans son rêve, au lieu de copier la réalité qu'il a sous les yeux, comme dans *les Rayons et les Ombres*. Il y retrouve en partie la couleur brillante des *Orientales*. Mais le dessin devient plus serré, le contour plus net, le relief plus accusé. La sensation de flamboiement, les rougeurs d'incendie, les impressions lumineuses violentes y dominent. Le rêve prend le caractère d'une hallucination : la vision s'impose avec la force d'une réalité. L'extraordinaire tension de la pensée se fait sentir sur tous les éléments du pittoresque. Si la couleur et la composition dans *les Rayons et les Ombres* font plutôt penser à Velasquez, celles de *la Légende des siècles* rappellerait plutôt la manière forte et dure de Ribera.

Comme dans *les Orientales* d'ailleurs, l'élément pittoresque tient ici la plus large place, en raison de la nature même du sujet. Le propre de l'épopée étant de raconter des événements, la peinture y est indispensable : les faits doivent être évoqués d'une manière vive et forte ; il ne suffit pas de les rapporter, il faut qu'on y assiste, qu'on les voie. En outre, une épopée de l'humanité à travers les âges exige une certaine couleur historique, une restitution partielle des armes, des costumes, du décor des différentes époques : elle force ainsi le poète à faire appel à toutes les ressources de sa palette. Hugo n'y a pas manqué. Mais sa manière de peindre est nouvelle.

Dans les premiers recueils de Hugo, c'est la couleur qui domine ; le relief existe, mais il est souvent accessoire, et d'une manière générale, il est évoqué par la couleur. Tout au contraire, dans *la Légende*, la couleur est rarement évoquée pour elle-même, par des épithètes de couleur : elle est suggérée par le relief et le mouvement, ou les accompagne à titre accessoire. On y trouve, sans doute, des vers comme ceux-ci :

... le héron blanc
Qui porte sur le front deux longues plumes noires [1].

O bandelette bleue et rose de l'aurore [2].

Les monts gris sont bordés d'un long fil écarlate [3].

Les daces...
Ont la moitié du corps peinte en blanc, l'autre en rouge [4].

Mais le plus souvent, c'est le relief qui se présente le premier, emportant avec lui la couleur :

Soudain, dans l'angle obscur de la lugubre étable,
La grille s'entr'ouvrit ; sur le seuil redoutable,
Un homme que poussaient d'horribles bras tremblants,
Apparut ; il était vêtu de linceuls blancs [5]...

D'autres fois, la couleur apparaît comme entraînée dans le vif mouvement de l'ensemble :

... Un cheval d'un blanc rose
Porte un garçon doré, vermeil, sonnant du cor [6]...

C'est qu'en effet le poète ne cherche plus, ainsi qu'autrefois, le dessin pour le dessin et la couleur pour la couleur. Il ne peint plus, il raconte. Aussi, tandis que dans les recueils antérieurs aux *Châtiments*, les tableaux se présentaient d'eux-mêmes, le poète ayant pris soin de les délimiter,

1. XII, II : « les Jardins de Babylone ».
2. XII, IV : « le Jupiter olympien ».
3. XV : « Eviradnus », *in fine*.
4. VI : « les Trois Cents », 2.
5. II : « les Lions ».
6. XVII : « l'Aigle du Casque ».

et se détachaient du contexte avec assez de netteté pour que nous eussions l'impression que leur auteur avait recherché le pittoresque pour le pittoresque, ici, au contraire, nous sommes obligés, le plus souvent, de détacher nous-mêmes le tableau précis et net d'un ensemble de lignes et de couleurs où il se trouve inséré, de ressaisir le détail pittoresque noyé dans une description qui le déborde de toutes parts. Passionné pour son sujet, et visant, avant tout, à une impression d'ensemble, qui n'est pas d'ordre pittoresque, mais d'ordre dramatique, épique, poétique ou sublime, il sacrifie la concordance des détails pittoresques à l'effet qu'il veut produire ou à la pensée maîtresse que sa description doit mettre en lumière. Le pittoresque, plus concentré dans le détail, devient ainsi souvent plus lâche dans l'ensemble.

Voyez, par exemple, la description de la ville de Gur [1]. Elle pouvait devenir un tableau achevé. Mais le poète ne la décrit que pour montrer la force du lion qui l'a détruite. Il ne peint donc pas, à proprement parler, pour peindre, mais pour prouver. Les détails qu'il donne concordent tous, dès lors, en vue d'une fin étrangère au pittoresque. Ils ne sont pas coordonnés, mais juxtaposés.

> Gur, cité forte, était alors sur le rivage;
> Ses toits fumaient ; son port abritait un amas
> De navires mêlant confusément leurs mâts ;
> Le paysan portant son gomor plein de manne
> S'y rendait ; le prophète y venait sur son âne...
> Gur avait une place avec un grand marché...
> Gur était très farouche et très haute ; la nuit,
> Trois lourds barreaux fermaient l'entrée inabordable. .

Les différents traits du tableau ne concordent pas. Ce sont des vues successives, prises de points différents. Ce procédé est fréquent dans *la Légende*. Il convenait d'ailleurs au tempérament de Hugo, à sa fougue, à sa richesse d'imagination, à son exubérance naturelle.

1. II : « les Lions ».

Pour la même raison, le poète ébauche souvent plutôt qu'il n'achève. Il cherche moins à représenter qu'à suggérer. A peine a-t-il réalisé une de ses esquisses pittoresques qu'il semble prendre à tâche d'en détruire l'effet par les traits successifs qu'il y ajoute et qui viennent en altérer la physionomie primitive. Une multitude de tableaux virtuels se dessinent partiellement, se pénètrent, chevauchent les uns sur les autres, et la multitude des effets pittoresques ne forme qu'un ensemble confus. Ce n'est plus par la diminution de la couleur, ni par l'abolition des formes, c'est par le manque de composition que le poète marche ici vers la dissolution du pittoresque. La description de l'aurore dans *le Sacre de la femme* en est un exemple.

Il en résulte que le poète ne peint jamais mieux que lorsqu'il est emporté par son récit, parce qu'alors la concordance des effets pittoresques est commandée par la logique de l'action. Daniel poussé dans la fosse aux lions, Fabrice amené comme un voleur, les mains derrière le dos, sans voir l'exécuteur qui marche derrière lui l'épée haute, Roland aux prises avec les infants, le petit roi de Galice fuyant à perdre haleine avec la peur de voir descendre de la montagne « quelque frère horrible de son père », la poursuite éperdue d'Angus par Tiphaine, autant de tableaux achevés, d'une netteté saisissante. Cette même perfection de la composition apparaît également lorsque la peinture achevée devient nécessaire à l'idée directrice de l'œuvre comme dans *la Vision de Dante*.

Cette prépondérance de l'action, inhérente au sujet épique, se traduit, dans le sentiment inspirateur, par une tension supérieure de la volonté. Dans des vers comme ceux-ci :

> Il a brisé la porte, enjambé le fossé,
> Est entré dans l'église, et sous les sombres porches
> S'est dressé, spectre rouge ayant aux poings deux torches [1]...

1. x : « le Jour des rois », 3. De même :

> ... le paon
> De sa queue arrogante insulta l'œgipan

(*Légende*, xxii : « le Satyre », 1.)

...c'est le sentiment de l'action qui détermine, avec l'énergique précision du dessin, le caractère original de l'ensemble. Or dans ce sentiment intérieur et dans cette action, la tension est visible. La volonté du poète se concentre dans les personnages qu'il crée comme sur l'objet de sa vision. De là vient la netteté extraordinaire du relief, l'intensité de la sensation, les effets violents de lumière si fréquents dans *la Légende*. La tendance du poète vers l'absolu était favorisée par les conditions mêmes de l'épopée. La concentration de la vision, précédemment étudiée, se manifeste ici dans toute sa force. Dessin, couleur, tout résulte de la conception primitive qui est essentiellement épique. « Au commencement était l'action. »

... Dans les plis d'ocre rouge et de sable
Les hauts sentiers des cols, vagues linéaments,
S'arrêtent court, brusqués par des escarpements [1].

Une autre conséquence moins importante résulte de cette tension intérieure. La peinture chez Victor Hugo, et même dans les œuvres de la première manière, est généralement animée. Mais ici l'animation se lie presque toujours au sentiment d'une force interne. Il en résulte que le poète excelle à faire saillir le relief sous l'effet de la volonté, que cette volonté soit celle d'un être vivant, ou celle d'un objet inanimé auquel Victor Hugo donne la vie. L'aigle du casque pétrissant le crâne de Tiphaine, le cèdre « brisant le dur rocher de marbre... arrachant aux profondes crevasses — son tronc, et sa racine et ses ongles vivaces [2], les monstres hérissant leur crinière [3], l'hydre déroulant ses torsions farouches » ou « reployant ses nœuds [4] » nous offrent un genre d'images auxquelles les ouvrages antérieurs ne nous

1. xv : « le Petit roi de Galice », 3.
2. ix : « le Cidre ».
3. ii : « les Lions ».
4. VI, ii : « l'Hydre ».

avaient point habitués. Les sensations musculaires jouent ici un rôle important : ainsi la peinture des lions :

> Ils marchaient écrasant sur le pavé hideux
> Des carcasses de bête et des squelettes d'homme [1].

Les gestes et les attitudes prennent en même temps une importance toute spéciale, comme dans cette esquisse où le poète a mis toute la fougue et toute la passion des danses espagnoles :

> Des femmes...
> Dansent autour des rois, car ils sont les Mécènes
> De la jupe effarée et des groupes obscènes.
> Parmi les femmes, deux, l'une grande aux crins blonds,
> L'autre petite avec des colliers de doublons,
> Toutes deux gitanas au flanc couleur de brique,
> Mêlent une âpre lutte au boléro lubrique ;
> La petite, ployant ses reins, tordant son corps,
> Rit et raille la grande, et la géante alors
> Se penche sur la naine avec gloire et furie,
> Comme une Pyrénée insulte une Asturie [2].

D'un autre côté, l'attitude visionnaire de Hugo, non moins que la nature propre de l'épopée, favorisait ici le développement du réalisme. Le poète épique qui doit croire à son sujet, et se laisser posséder par lui, au point de nous faire accepter le merveilleux rendu avec candeur [3], nous met en quelque manière sous les yeux les événements qu'il retrace et nous y fait assister pour ainsi dire en personne. Mais comme il s'agit ici d'événements que le poète n'a point vus, et presque toujours, d'un état de civilisation qui n'est plus le nôtre, le poète, dans son effort pour leur donner l'apparence de la réalité vue et vécue, doit mêler constam-

1. II : « les Lions ».
2. XXI : « Masferrer », 5.
3. Le dénouement de « l'Aigle du Casque », le cheval de Roland qui parle, en sont des exemples. On peut en rapprocher « le Revenant » des *Contemplations*, merveilleux qui n'a rien d'épique, mais qui suppose le même don et « les Abeilles du manteau impérial » dans *les Châtiments*.

ment le détail réel et observé à l'ensemble imaginaire de ses compositions. C'est par un procédé analogue que le romancier anglais Wells a donné à ses fictions scientifiques un caractère de réalité qui va parfois jusqu'à la hantise, en particulier dans *la Guerre des mondes* et dans *la Machine à explorer le Temps*. La précision vigoureuse de la peinture, née de la tension du regard sur son objet, et l'on pourrait presque dire aussi de la tension de la volonté dans l'objet de la vision, le tableau plus fort et plus saisissant, la représentation plus serrée et plus énergique des choses, impliquent ainsi perpétuellement l'emprunt à la réalité quotidienne et même vulgaire de tous les détails qui, par leur minutie, dans certains cas, par l'intensité de la réaction qu'ils provoquent, dans d'autres, peuvent communiquer au rêve la netteté, la précision et la force de la vision réelle. Le réalisme ainsi entendu implique d'un côté le souci de l'exactitude dans l'observation du détail, et de l'autre une certaine prédilection pour les aspects horribles, repoussants, et répugnants de la réalité, et sous ces deux formes, unies ou séparées, il occupe une très grande place dans *la Légende des siècles*.

Le souci de l'exactitude, poussé jusqu'à la reproduction du petit détail, unie à la description complaisante de la réalité vulgaire, et même horrible ou repoussante, se trouve fréquemment dans *la Légende des siècles*.

Il tombe ; la bruyère écrasée est remplie
De cette monstrueuse et vaste panoplie ;
Relevée en tombant, sa chemise d'acier
Laisse nu son poitrail de prince carnassier,
Cadavre au ventre horrible, aux hideuses mamelles,
Et l'on voit le dessous de ses noires semelles [1].

Le dernier vers montre jusqu'où Victor Hugo pousse à l'occasion la préoccupation du détail réaliste. On peut noter déjà pourtant que le poète se montre surtout réaliste,

1. *La Légende des siècles,* XV : « le Petit roi de Galice », 8.

lorsque l'objet qu'il veut peindre est par lui-même énorme, monstrueux, horrible : sous le naturalisme, le romantisme demeure :

> Le crépuscule passe à travers des vertèbres
> Et montre dans la nuit des pieds aux doigts ouverts ;
> Entre les vieux piliers, de moisissure verts,
> Blêmes quand les rayons de lune s'y répandent,
> Là-haut, des larves vont et viennent, des morts pendent,
> Et la fouine a rongé leur crâne et leur fémur,
> Et leur ventre effrayant se fend comme un fruit mûr [1].

Ce réalisme se prête aisément à la recherche de l'effet qui devient l'une des préoccupations dominantes de Victor Hugo. Aussi ne devons-nous pas nous étonner de voir le poète insister sur des peintures de ce genre. *La Vision de Dante* en particulier nous en offre plus d'un exemple.

En même temps, la volonté d'évoquer les événements qu'il imagine avec l'intensité de la vision réelle porte souvent Victor Hugo à l'accumulation ou à la répétition de détails concordants ou complémentaires, et lui fait ainsi apporter à son travail de peintre une insistance toute particulière.

> ... Lui se tourna vers l'ange en frissonnant
> Et je vis le spectacle horrible et surprenant
> D'un homme qui vieillit pendant qu'on le regarde.
> L'agonie éteignit sa prunelle hagarde,
> Sa bouche bégaya, son jarret se rompit,
> Ses cheveux blanchissaient sur son front décrépit,
> Ses tempes se ridaient comme si les années
> S'étaient subitement sur sa face acharnées,
> Ses yeux pleuraient, ses dents claquaient comme au gibet
> Les genoux d'un squelette, et sa peau se plombait,
> Et stupide, il baissait, à chaque instant plus pâle
> Sa tête qu'écrasait la tiare papale [2].

Ailleurs l'accumulation de détails concourant à un même

1. *La Légende des siècles*, VI : « Montfaucon », 2.
2. LIV : « la Vision de Dante », 15.

effet n'offre pas de gradation comme ici, mais suppose autant de science et vise au même but :

Que faire ? le bassin semble plein de colère ;
Lui si clair tout à l'heure, il est noir maintenant ;
Il a des vagues ; c'est une mer bouillonnant ;
Toute la pauvre rose est éparse sur l'onde ;
Ses cent feuilles que noie et roule l'eau profonde,
Tournoyant, naufrageant, s'en vont de tous côtés,
Sur mille petits flots par la brise irrités [1].

Citons encore cet exemple d'un réalisme naturaliste :

Il vit, à quelques pas du seuil d'une chaumière,
Gisant à terre, un porc fétide qu'un boucher
Venait de saigner vif avant de l'écorcher ;
Cette bête râlait devant cette masure ;
Son cou s'ouvrait, béant d'une affreuse blessure ;
Le soleil de midi brûlait l'agonisant ;
Dans la plaie implacable et sombre dont le sang
Faisait un lac fumant à la porte du bouge,
Chacun de ses rayons entrait comme un fer rouge [2]...

Le réalisme de la *Légende* ne revêt pas d'ailleurs toujours cette forme. Il consiste quelquefois simplement dans la peinture de sujets familiers, et comme tel, n'est pas proprement épique, ni du reste particulier à *la Légende*. Dans *les Quatre Vents de l'Esprit*, par exemple, le soleil

Blanchit sur le gazon le linge des laveuses [3].

De même *la Légende des siècles* nous réserve des tableaux que Victor Hugo peut avoir pris sur le vif.

Des filets de pêcheurs sont accrochés au mur.
Au fond, dans l'encoignure où quelque humble vaisselle
Aux planches d'un bahut vaguement étincelle,
On distingue un grand lit aux longs rideaux tombants [4].

1. XXVI : « la Rose de l'infante ».
2. *La Légende des siècles*, XVI : « Sultan Mourad », 3.
3. Livre lyrique, XIV : « Jersey ».
4. LII : « Les Pauvres gens », 1.

Si vous comparez cet intérieur à ceux des *Rayons et Ombres*, vous serez frappés des progrès que le poète a accomplis dans la voie du réalisme. C'est ici le pittoresque des *Misérables*, ce pittoresque qui s'attache aux aspects de la réalité quotidienne, vulgaire même, et qui marque dans l'œuvre de Hugo une des courbes de son évolution. Si l'on appelle réalisme, en effet, le souci de l'exactitude dans la représentation du réel, Hugo n'a jamais cessé d'être réaliste quoique à des degrés divers. Toutes ses œuvres renferment des vers qui attestent ses facultés d'observateur exact. Même dans *les Orientales* où il s'abandonne librement à son rêve, la sûreté de son coup d'œil se révèle à chaque instant. Le drapeau « dont le reflet sur l'onde, tour à tour — s'élargit et s'allonge » peut servir d'exemple entre mille[1]. Sa vision de peintre et de sculpteur l'y portait. Mais le mot réalisme se prend encore en un autre sens et l'on désigne de ce terme le goût de la réalité vulgaire fidèlement observée et reproduite. En ce sens aussi, Hugo fut un réaliste, et tout particulièrement dans *les Misérables*[2]. Or cette seconde forme de réalisme dérive logiquement de la première. Car observer constamment la réalité, toute réalité, c'est se mettre en posture de porter le plus souvent son attention sur la réalité vulgaire, puisque cette dernière est la plus fréquente. Aussi voyons-nous Hugo glisser à certains égards sur cette pente, et dans la seconde partie de sa carrière, à partir des *Châti-*

1. II : « A Canaris ».

2. VII, IV : « l'Egout de Rome ». Il en va de même pour les comparaisons et les métaphores :

> Casques brisés roulant comme des cruches vides...

Il dit (même pièce) :

> Laveuses, qui dès l'heure où l'orient se dore
> Chantez, battant du linge aux fontaines d'Andorre...
>
> (*Légende*, XV : « le Petit roi de Galice », 9.)

Auparavant, Hugo évitait des termes semblables. Il lui est même arrivé d'écrire « les étoiles des chars » pour les lanternes des fiacres.

ments, se servir de termes et d'images qui ne se rencontraient pas auparavant sous sa plume. Il y tendait d'ailleurs par le côté vulgaire de sa forte nature.

Cependant la tendance au réalisme — à la copie exacte et fidèle de la réalité aussi bien qu'à la recherche de la réalité vulgaire — tendance favorisée, d'un côté, par sa vision de peintre et de sculpteur, et d'un autre côté, par ce qu'il y a de vulgaire en lui, rencontrait au plus profond de lui-même une résistance invincible. Elle était en effet contrariée par son tempérament poétique fait d'une surabondance de force qui le poussait à grossir les choses, à les enfler au delà de toute proportion imaginable, à dilater sa vision jusqu'à l'infini. Elle était en outre en antagonisme avec ses tendances mystiques, avec son profond sentiment du mystère qui l'empêchait de s'en tenir à la pure apparence sensible et rêvait toujours l'au-delà, avec son ardent idéalisme qui l'entraînait à transfigurer les choses. Elle était opposée enfin à la pente naturelle de son génie, à son idéal esthétique qui était celui-même du romantisme, le poétique et le sublime. Aussi le réalisme de Hugo sous ces deux formes n'apparaît-il, à l'état pur, que par intervalles, et se trouve-t-il le plus souvent modifié par d'autres tendances.

Ces tendances sont celles-là mêmes que nous avons étudiées plus haut. Elles ne sont donc point particulières à *la Légende*. Mais elles revêtent souvent ici une allure épique, qui leur est propre. Le sublime devient un sublime épique. L'agrandissement héroïque de la vision en est un des aspects. Le duel de Roland dans *le Petit roi de Galice* peut être pris comme exemple. La vie des choses prend également une allure épique : les objets se mêlent à l'action et y participent au moins par les sentiments qu'ils expriment, sinon, comme l'aigle du casque, d'une manière effective : ainsi quand les infants tiennent en leur pouvoir le petit roi :

Le sentier a l'air traître et l'arbre a l'air méchant.

et le poète nous fait voir non loin de là :

Un précipice obscur, sans pitié, sans merci...

Au contraire, lorsqu'il est délivré et rentre dans ses terres :

Les bons clochers sortaient des brumes indécises [1].

La description du donjon de Corbus où la vision se déforme par l'effet de la vie que le poète met dans les choses, est animée du même souffle. C'est la transfiguration épique du réel.

Le vieux burg est resté triomphal et superbe ;
Il est comme un pontife au cœur du bois profond,
Sa tour lui met trois rangs de créneaux sur le front...
Il a pour trône un roc [2]...

Par là même, le poète tend à s'éloigner de la vision purement objective des choses qui est l'idéal du réalisme. Et en effet, c'est très souvent le sentiment épique qui porte Victor Hugo a préférer à l'exactitude du détail plastique l'impression poétique que crée en lui la vision des choses :

Le mur était solide et droit comme un héros [3].

Le roi brille, entouré d'une splendeur d'épées [4].

Il lui arrive ainsi de faire vivre les choses d'une vie idéale qui nous révèle, pour ainsi dire, leur signification interne. De là cette forme de transfiguration épique qui tend à sacrifier l'exactitude de la reproduction à une impression d'ensemble *instructive*, en ce sens qu'elle nous renseigne sur le rôle que les objets doivent jouer. Ce type de pittoresque est admirablement représenté par les vers suivants :

La neige et l'ombre font au creux des entonnoirs
Des pans de linceuls blancs et des plis de draps noirs ;

1. xv : « le Petit roi de Galice », 3, 10.
2. xv : « Eviradnus », 3.
3. ii : « les Lions ».
4. xviii : « les Conseillers probes et libres ».

L'eau des torrents, éparse et de lueurs frappée,
Ressemble aux longs cheveux d'une tête coupée.
Dans la brume, on dirait que leurs escarpements
Sont d'une boucherie encor tiède fumants [1]...

Pourquoi le poète prête-t-il cet aspect sinistre au paysage? Pourquoi tous les objets évoquent-ils des images de mort et de massacre? C'est que le poète veut nous transporter dans « un funeste siècle » et dans « un dur pays ».

D'horribles rois sont là : la montagne en est noire.

Il associe la nature entière aux sinistres exploits des rois bandits : il lui donne une signification tragique.

L'air frémit ; le glacier peut-être en larmes fond.

Et la description se termine par cette vision effrayante des montagnes :

Fatals, calmes, muets et debout dans le fond
De la place publique effrayante des plaines,
Sur leurs vagues plateaux, sur leurs croupes hautaines,
Ils ont tous le carré hideux des castillos
Comme des échafauds qui portent des billots.

Notons enfin que *la Légende des siècles* n'étant pas purement épique, toutes les inspirations s'y mêlent, et avec elles toutes les formes de pittoresque. Comme le lyrisme, le drame et la satire y ont leur place aussi bien que l'épopée ; elle constitue l'œuvre la plus complète et la plus riche de Hugo, celle où il fait vraiment vibrer « toutes les cordes de sa lyre ». Pour ces raisons, on y trouverait aisément des traces du pittoresque antérieur. Un tableau de ce genre :

L'eau moirée
Réflétant le ciel d'or d'une claire soirée [2]

appartient au pittoresque des *Voix intérieures* et des *Rayons et Ombres*.

1. xxi : « Masferrer », 1.
2. xxvi : « la Rose de l'infante ».

Souvent aussi la vision du poète interrompt l'hallucination du visionnaire. La transfiguration des choses y est purement poétique.

> Mon frontispice appuie au calme entablement
> Mes deux plans lumineux inclinés mollement,
> Si doux qu'ils semblent faits pour coucher des déesses [1].

> La prière semblait à la clarté mêlée [2].

> Cypris, sur la blancheur d'une écume qui fond
> Reposait mollement, nue et surnaturelle,
> Ceinte du flamboiement des yeux fixés sur elle [3].

Mais ces réserves faites, et si l'on s'en tient au ton dominant de l'ouvrage, on caractérisera suffisamment le pittoresque original de *la Légende* en l'appelant *le réalisme épique* [4].

1. xii, 1 : « le Temple d'Éphèse ».
2. ii : « le Sacre de la femme », 1.
3. xxii : « le Satyre », 1.
4. *La Légende des siècles* a été publiée en trois séries, et la diminution du pittoresque s'y accuse d'une série à l'autre. La première (1859) est extrêmement riche, et c'est à elle que nous avons fait le plus d'emprunts. (« Le Petit roi de Galice », « Eviradnus », « la Rose de l'infante », etc.). La seconde (1877) est encore très importante (« la Ville disparue », « l'Aigle du Casque », « Masferrer », « Montfaucon »). La troisième (1883) ne contient qu'un seul poème vraiment pittoresque, « la Vision de Dante ». En revanche, le pittoresque épique garde partout ses caractères essentiels. Le changement affecte la place qu'il occupe dans l'œuvre, et non sa nature. Ces remarques gardent leur valeur si l'on considère non plus les dates d'apparition des séries, mais les dates de composition des pièces telles que les portent les manuscrits. Cf. Paul Berret, *les Thèmes d'inspiration de la Légende des siècles*, *Revue universitaire*, 15e année, n° 5 (Année 1906, t. I, p. 389). Mais la diminution du pittoresque est encore plus sensible. « La Vision de Dante » (3e série) est datée de 1853. « Masferrer » (2e série) de 1859. « L'Aigle du Casque » (2e série) est de 1873. « Le Titan » (2e série) de 1875.

TROISIÈME PARTIE

LE POÈTE

Les deux derniers ouvrages que nous ayons à étudier, *les Chansons des rues et des bois* et *l'Art d'être grand-père*, nous réservent une surprise : le visionnaire s'y efface ; le poète y paraît. Après le pittoresque du peintre, après celui du visionnaire, nous allons nous trouver en présence de deux formes nouvelles de pittoresque, toutes deux parfaitement originales, et toutes deux essentiellement poétiques. L'une, celle *des Chansons*, est constituée par la tendance lyrique, l'autre doit ses caractéristiques à l'atmosphère de songe qui la pénètre de toutes parts. Si originales qu'elles soient d'ailleurs, elles ne sont pas absolument sans liens avec les formes du pittoresque antérieur.

Nous avons vu, en effet, qu'à partir des *Contemplations*, Victor Hugo tend à faire prédominer, dans sa poésie proprement pittoresque, l'élément spirituel sur l'élément sensible, tandis que dans ses peintures de la première manière, l'élément sensible demeurait, en somme, le principal, l'impression générale que le poète cherchait à produire résultant alors de la composition même de l'ensemble du tableau, au contraire de ce qui devait avoir lieu plus tard. Seulement, dans les œuvres visionnaires, l'élément spirituel était surtout le dramatique ou le sublime. Maintenant, c'est le poétique.

L'élément proprement poétique exerce une influence analogue à celle de l'élément dramatique, épique ou sublime. Il pénètre le pittoresque, modifie l'impression générale que

laisse la vision des choses, et en vient ainsi aisément à transformer la vision elle-même :

Les pourpres du couchant sont sous les branches d'arbre.
La rougeur monte au front des déesses de marbre
Qui semblent palpiter, sentant venir la nuit [1].

Cette pénétration du pittoresque par le poétique n'est pas nouvelle : les premières œuvres de Victor Hugo nous en fourniraient maint exemple. Mais auparavant, poétique ou non, le pittoresque était au premier plan. Dans les œuvres de la seconde manière, au contraire, le poétique tend visiblement à l'hégémonie. Les passages les plus pittoresques nous montrent souvent une subordination très étroite de l'élément plastique à l'inspiration poétique :

Nous sommes les doreurs de proues.
Les vents tournant comme des roues
Sur la verte rondeur des eaux,
Mêlent les lueurs et les ombres
Et dans les plis des vagues sombres
Traînent les obliques vaisseaux [2].

Ce phénomène est assez rare, il est vrai, dans *la Légende* où dominent l'allure épique, l'effet dramatique et la tendance au sublime. Mais il apparaît avec une grande netteté dans d'autres recueils :

Les lutins, les hirondelles,
Entrevus, évanouis,
Font un ravissant bruit d'ailes
Dans la bleue horreur des nuits.

L'elfe tombe des lianes
Avec des fleurs plein les mains.
On voit de pâles dianes
Dans la lueur des chemins.

L'ondin baise les nymphées ;
Le hallier rit quand il sent

1. *La Légende des siècles*, XXXVI : « la Rose de l'infante »
2. *Ibid.*, XVI : « la Chanson des doreurs de proue ».

Les courbures que les fées
Font aux brins d'herbe en passant [1].

Comparez ce fantastique à celui des *Voix intérieures* où le dessin est tout, et vous serez frappés de voir ce que le poète y ajoute de poésie [2]. Mais la fraîcheur poétique des *Chansons des rues et des bois*, du point de vue qui est le nôtre actuellement, a moins d'importance elle-même que l'action qu'elle exerce sur le pittoresque. Ces fugitives apparitions si joliment esquissées par le poète ne sont là que pour servir à l'expression du sentiment poétique. Elles sont commandées par l'impression d'ensemble. Le détail pittoresque naît ici du poétique. Dans *les Voix intérieures*, c'est lui qui le crée.

La tendance de l'élément poétique à primer l'élément pittoresque est d'ailleurs si forte que souvent le détail pittoresque se fond dans l'impression poétique.

L'éther luisait plus beau dans les cieux plus sublimes ;
Les souffles abondaient plus profonds sur les cimes ;
Les feuillages avaient de plus doux mouvements ;
Et les rayons tombaient, caressants et charmants,
Sur un frais vallon vert où débordant d'extase,
Adorant ce grand ciel que la lumière embrase,
Heureux d'être, joyeux d'aimer, ivres de voir,
Dans l'ombre, au bord d'un lac, vertigineux miroir,
Etaient assis, les pieds effleurés par la lame,
Le premier homme auprès de la première femme [3].

Ces préoccupations esthétiques nouvelles répondent à la transformation qui s'est opérée dans l'âme et dans la pensée du poète. Comme les formes et les couleurs ont maintenant moins de valeur à ses yeux que la réalité dont elles sont la manifestation ou le symbole, comme la vie intérieure du monde l'intéresse plus désormais que ses aspects extérieurs, l'élé-

1. *Les Chansons des rues et des bois*, I, III, 7 : « les Etoiles filantes ».
2. *Les Voix intérieures*, XXII : « A des oiseaux envolés ». Cité *infra*, première partie, ch. II, § 1.
3. *La Légende des siècles*, II : « le Sacre de la femme », 3.

ment proprement pittoresque est subordonné à l'effet poétique, dramatique ou sublime. L'art du poète se spiritualise.

Il se spiritualise si bien que le poète finit par peindre sans dessin ni couleur.

Un peintre d'un esprit singulièrement lucide et profond, aussi versé dans l'art musical que dans la peinture, disait un jour devant moi que les grands artistes ne cessent de progresser et que leur art se spiritualise au point d'anéantir en quelque manière l'élément sensible dont il use : ainsi les derniers tableaux de Rembrandt ne sont plus de la peinture, et la dernière œuvre de Wagner, *Parsifal*, n'est plus de la musique. Ce jugement est vrai partiellement pour Hugo. Sans doute Hugo n'appartient pas à la lignée des suprêmes génies, celle des Dante et des Shakespeare, des Rembrandt et des Michel-Ange, des Beethoven et des Richard Wagner. Il n'a pas leur absolue sincérité ; et pour cette raison, dirait sans doute mon peintre, il a eu, malgré tout, sa décadence. Mais dans la mesure où il a été réellement artiste, on peut dire de lui que son art a été en se spiritualisant et qu'il a abouti à un genre de pittoresque où l'élément sensible s'évanouit.

Ce terme suprême de son art, il l'atteint dans *les Chansons des rues et des bois*.

CHAPITRE PREMIER

LES CHANSONS DES RUES ET DES BOIS.

On discerne dans l'œuvre de Victor Hugo, à dater des *Châtiments*, un penchant visible vers le réalisme, entendu comme souci d'observation de la réalité quotidienne et même vulgaire. Ce réalisme inclinant au naturalisme trouve son expression la plus parfaite dans *les Misérables*. Il y prend d'ailleurs, à plusieurs reprises, comme dans *la Légende des siècles*, comme dans *Quatre-vingt-treize*, une allure épique, et n'exclut, à aucun degré, ce profond idéalisme qui imprègne toute l'œuvre de Hugo. Il n'en va guère différemment pour *les Chansons des rues et des bois*.

Le révolutionnaire, qui proclamait qu'il n'y a pas de mots nobles ni de mots roturiers [1], restait dans la logique de son système en faisant, dans son pittoresque, la part de la réalité vulgaire. Au moment où la peinture du XIXe siècle, comme d'ailleurs la littérature elle-même, passe du romantisme au réalisme, Victor Hugo qui fut toujours de son temps, devait prendre part, dans une mesure quelconque, à l'évolution générale. En fait, il lance sa proclamation réaliste comme autrefois ses manifestes romantiques.

> Rien n'est haut ni bas ; les fontaines
> Lavent la pourpre et le sayon ;
> L'aube d'Ivry, l'aube d'Athènes
> Sont faites du même rayon [2].

Mais au moment même où il fraternise avec le réalisme, il lui reste réfractaire par le fond même de son tempéra-

1. *Les Contemplations*, I, VII : « Réponse à un acte d'accusation ».
2. *Les Chansons des rues et des bois*, I, I, 4 : « le Poète bat aux champs », 1.

ment. L'observation exacte du détail convient sans doute à la netteté de son regard, mais la discipline naturaliste qui consiste dans l'observation scrupuleuse de tous les détails répugne à son exubérance naturelle, à l'excès de force qu'il sent en lui et qui aspire à déborder. Aussi le réalisme de Hugo apparaît-il plus souvent dans des vers isolés que dans l'ensemble d'une composition. Son profond idéalisme et son inspiration puissante le rendent rebelle au joug. Déjà, dans *la Légende des siècles*, le réalisme est noyé dans l'épopée. Dans *les Chansons des rues et des bois*, il est étouffé par le lyrisme.

Jusque dans ses élans vers le réalisme, Hugo reste romantique. Il cède en effet à son besoin de grandir et d'ennoblir les choses. Un vrai réaliste rabaisserait la pourpre au niveau du sayon : lui, élève le sayon à la dignité de la pourpre. Comme Millet, il s'applique à la réalité vulgaire pour la hausser jusqu'au sublime. Le geste auguste du semeur s'élargit jusqu'aux étoiles. C'est une glorification perpétuelle de l'aventure banale, de la réalité quotidienne, du détail vulgaire :

Amis, le corset de Denise
Vaut la ceinture de Vénus [1].

Il n'entend pas s'abaisser au niveau de ce qu'il chante, mais au contraire le faire monter jusqu'à lui :

Fils, j'élève à la dignité
De Géorgiques les campagnes
Quelconques où flambe l'été [2].

« La réalité est, dans ce livre, modifiée par tout ce qui dans l'homme va au delà du réel », écrit-il lui-même dans sa préface.

En quoi consiste donc le réalisme des *Chansons des rues et des bois?* Simplement dans l'application de la pensée du

1. I, I, 4 : « le Poète bat aux champs », 1.
2. *Ibid.*

poète aux petites choses — *paulo minora canamus* — et, par une conséquence nécessaire, dans l'emploi d'un vocabulaire plus familier : locutions d'usage courant (*fermé pour réparations*, par exemple, ou désignation d'objets vulgaires, *battoir*, *chambre à coucher*, termes communs, *blanchisseuse*, *rosière*, *bamboche*, *torchons*, etc. Mais tous les objets vulgaires qu'il nous présente sont par lui transfigurés.

Elle accrochait des loques blanches,
Je ne sais quels haillons charmants
Qui me jetaient parmi les branches
De profonds éblouissements.

Ces nippes de l'aube dorée
Semblaient, sous l'aulne et le bouleau,
Les blancs cygnes de Cythérée
Battant de l'aile au bord de l'eau [1].

Ce chiffon charmant soudain
Aux rayons du jour ressemble
Et ce ruban sacré semble
Avoir fleuri dans l'Eden [2].

S'il ne les transfigure pas toujours en les assimilant en quelque sorte à des objets plus relevés, il leur prête du moins des couleurs séduisantes, et soit qu'il les poètise, soit qu'il leur donne une allure comique, il les peint toujours autrement que ne le ferait un adepte du naturalisme. Quelque exacte que soit sa peinture, elle n'est jamais objective. On y sent toujours la sympathie du peintre pour son modèle. De là vient, par exemple, la nuance d'ironie, d'humour, de fantaisie amusée qui anime certaines descriptions en apparence purement réalistes :

Un antre traversé de poutres
Avec des clous pour accrocher,
Des peaux saignantes et des outres,
Telle était la chambre à coucher.

1. I, IV, 7 : « Choses écrites à Créteil ».
2. I, VI, 21 : « l'Oubli ».

Ce saule ruisselant se penche.
Un petit lac est à ses pieds,
Où tous ses rameaux, branche à branche,
Sont correctement copiés [1].

Cet humour aboutit à de véritables caricatures, simples ébauches, il est vrai, mais néanmoins fort curieuses :

Nain qui me railles,
Gnôme aperçu
Dans les broussailles,
Ailé, bossu,
Face moisie [2]...

Par cet humour, le poète se met lui-même dans sa peinture. Le pittoresque fantastique cesse d'être objectif pour devenir lyrique.

Un vase flanqué d'un masque
En faïence de Courtrai,
Vieille floraison fantasque
Où j'ai mis un rosier vrai,

Sur ma fenêtre grimace
Et quoiqu'il soit assez laid,
Ce matin du toit d'en face
Un merle ami lui parlait [3].

Et le lyrisme en effet est bien ce qui domine dans cette œuvre. Il y domine si bien que le réalisme peut faire défaut aussi bien dans le sujet que dans le vocabulaire, sans que la couleur générale du recueil en soit altérée [4] ; c'est qu'en effet, ce que Victor Hugo nous peint ici, c'est lui-même. Sa forte personnalité s'y affirme comme dans ses œuvres les plus lyriques. On y sent la joie de vivre d'une nature forte, exubérante et vulgaire, la gaité d'un Rabelais moins fin et moins cultivé, le laisser-aller d'un homme qui, s'abandonnant à sa libre fan-

1. I, vi, 19 : « Réponse à l'esprit des bois ».
2. II, ii, 3 : « Comédie dans les feuilles ».
3. I, iv, 8 : « le Lendemain ».
4. « Le Cheval ». « Fuite en Sologne » (I, iv, 2.) « Au Cheval », etc.

taisie, affecte de parler de tout à tort et à travers, par excès de contentement, par volupté de débauche poétique, avec une rare prodigalité de mots et d'images. Le réalisme, dès lors, n'est plus que dans le choix des sujets, dans le vocabulaire et dans les images, non dans l'inspiration. Le détail réaliste se fond d'ailleurs souvent dans l'impression poétique :

> La belle en jupon gris clair
> Montait l'escalier sonore.
> Ses frais yeux bleus avaient l'air
> De revenir de l'aurore [1].

Et le laisser-aller de l'homme robuste et joyeux fait quelquefois place à la plus exquise poésie :

> J'ai vu deux yeux bleus si clairs
> Que tous les astres s'y lèvent [2].

La netteté et la dureté du contour qui nous ont frappé dans la *Légende des siècles* n'existe plus ici. C'est la conséquence de la prédominance de l'élément poétique et lyrique. Dans sa peinture de paysage, par exemple, Victor Hugo subjective volontiers la nature ; et en étendant ainsi la tendance lyrique au paysage, il sacrifie à sa grandiloquence esthétique le souci d'une reproduction objective des choses, sans toutefois que la vérité de la peinture en soit altérée :

> Une grande lune farouche
> Rougissait dans le bois profond [3].

> Le soir, quand luit la brume informe,
> Quand les brises dans les clartés
> Balancent une pourpre énorme
> De nuages déchiquetés [4].

Nous ne trouvons donc plus ici cette tension qui domine

1. I, I, 4 : « Interruption à une lecture de Platon ».
2. I, II, 3 : « En sortant du collège ».
3. I, II, 7 : « Meudon ».
4. II, IV, 4 : « Clôture », 3.

dans *la Légende*. L'âme du poète au contraire se détend, s'abandonne. La vision plus large s'attache aux choses elles-mêmes, non plus aux contours. Elle est plus poétique que pittoresque.

Je vois ramper dans le champ noir
Avec des reflets de cuirasse
Les grands socs qu'on traîne le soir.

Je ne suis jamais fatigué
De regarder la marche lente
Des vaches qui passent le gué [1].

Pour cette raison même, nous ne trouvons plus ici cette déformation que l'imagination de Hugo fait souvent subir aux objets. Les choses sont vues telles qu'elles sont, avec une rare fraîcheur d'impression, une grande sincérité d'artiste, que le poète regarde

Trembler au poids d'une abeille
Un brin de lavande en fleur [2] ;

qu'il chante

La sphaigne aux larges feuilles
Et les grands roseaux verts [3] ;

qu'il se penche de son grenier

Sur la laveuse qu'on entend
Joyeuse, dans l'écume blanche
Plonger ses coudes en chantant [4] ;

ou qu'il contemple :

Et l'espace où les souffles errent,
Et quand hurlent les chiens méchants
L'effroi des moutons qui se serrent
L'un contre l'autre dans les champs [5].

1. I, II, 9 : « Senior est junior ».
2. II, IV, 3 : « A un ami ».
3. I, VI, 2 : « Fuite en Sologne ».
4. I, II, 1 : « Paulo minora canamus ».
5. II, IV, 4 : « Clôture », 3.

Par là, Hugo peut être dit réaliste, mais en un tout autre sens qu'au début, réaliste par l'observation sincère de la nature, par la vérité de la peinture.

De cette alliance de réalisme et de lyrisme naît un pittoresque nouveau très savoureux. A la clarté du dessin se joint l'emportement de l'action, la verve, l'ivresse de la vie. et parfois même l'enthousiasme sacré du prophète. Le tout est d'une grande fraîcheur poétique, unique en son genre. Dans l'ensemble, c'est la tendance lyrique qui l'emporte. Il en résulte, au point de vue du fond, que l'élan inspirateur domine, que le sentiment, au lieu de disparaître sous la peinture, se donne au contraire pleine carrière, en sorte que le plus souvent il se sert de l'image comme d'un moyen, et s'exprime à travers une succession d'images dont chacune forme tableau, mais qui ne concordent pas entre elles. Ainsi, tandis que dans les *Orientales*, par exemple, chaque trait pittoresque est subordonné à une vision d'ensemble, dans les *Chansons*, il ne l'est plus qu'au sentiment inspirateur.

Phtas, la sibylle thébaine,
Voyait près de Phygalé
Danser des formes d'ébène
Sur l'horizon étoilé.

Eschyle errait à la brune
En Sicile, et s'enivrait
Des flûtes du clair de lune
Qu'on entend dans la forêt.

Pline, oubliant toutes choses
Pour les nymphes de Milet
Epiait leurs jambes roses
Quand leur robe s'envolait [1]...

Il n'en va pas autrement dans le poème qui ouvre le livre. La précision réaliste du détail, en somme assez rare, apparaît, à la vérité, dès la première strophe :

1. I, I. 2.

Je l'avais saisi par la bride ;
Je tirais, les poings dans les nœuds,
Ayant dans les sourcils la ride
De cet effort vertigineux.

Mais elle ne doit pas nous faire illusion. La tendance au sublime reparaît presque aussitôt dans le portrait de Pégase :

L'alérion aux bonds sublimes
Qui se cabre, immense, indompté,
Plein du hennissement des cimes,
Dans la bleue immortalité.

La tendance lyrique se manifeste dans toute sa force en ce tableau plein de fougue et d'élan :

Tout génie élevant sa coupe,
Dressant sa torche au fond des cieux,
Superbe, a passé sur la croupe
De ce monstre mystérieux [1].

Le mouvement emporte l'image. La beauté de la peinture, d'ailleurs très grande, n'exclut pas l'élan lyrique, mais au contraire l'utilise. L'emphase de l'attitude y est frappante. Elle reparaîtra dans le geste auguste du semeur :

Sa haute silhouette noire
Domine les profonds labours [2].

Hugo n'a donc point renoncé au sublime. Mais ce sublime est un sublime poétique, précisément parce qu'ici c'est la tendance lyrique qui domine.

De cette prédominance du poétique, naît un fantastique entièrement nouveau. Il ne réside pas dans le dessin comme au temps des *Voix intérieures*, ni dans des oppositions de blanc et de noir ou dans la vie étrange des choses, comme dans *les Quatre Vents de l'Esprit*. Il est essentiellement poétique. Considérez, par exemple, le pittoresque fantastique

1. « Le Cheval ».
2. II, I, 3 : « Saisons des semailles ». « Le soir ».

des *Voix intérieures*. Quand Hugo nous présentait ses « gnômes accroupis », ses « nains à la longue échine », il ne s'attachait qu'au dessin, à la forme, à la posture. Dans *les Rayons et les Ombres*, « les sorciers de Rembrandt, les gnômes de Goya, — les diables variés vrais cauchemars de moine » sont déjà plus spiritualisés. Le poète glisse légèrement sur leur difformité, insiste davantage sur l'éclair rapide de leur regard et le « feu qui de leur face anime tous les plis ». Mais la peinture dans son ensemble reste purement pittoresque. Ici, au contraire, tout concourt à l'effet poétique, parce que l'effet poétique est l'essentiel [1].

Les follets sont des drôles
Pétris d'ombre et d'azur,
Qui font aux creux des saules
Un flamboiement obscur...

Le soir un lutin cogne
Aux plafonds des manoirs ;
Les étangs de Sologne
Sont de pâles miroirs.

Les nénuphars des berges
Me regardent la nuit ;
Les fleurs semblent des vierges ;
L'âme des choses luit [2]..

On remarquera que le poète finit par animer les choses, et s'arrête sur une impression purement spirituelle. C'est un effet de cette tendance, souvent constatée, à faire prédominer l'élément spirituel de l'art sur son élément sensible, même dans les parties proprement pittoresques de son œuvre. Cette tendance devait presque fatalement un jour ou l'autre s'épanouir entièrement. Elle aboutit ici à la fusion du pittoresque dans le poétique.

1. Nous avons cité précédemment un passage tiré des *Etoiles filantes* (I, III, 7.) C'est exactement la même forme de pittoresque, et la même préoccupation dominante du poétique.

2. I, VI, 2 : « Fuite en Sologne ».

Deux poèmes : *Saisons des Semailles, le Soir* et *la Méridienne du lion* doivent encore être cités. L'intention de peindre y est visible : le poète se propose évidemment de faire un tableau, et il en ordonne les éléments avec un art infini. Mais ce n'est plus seulement par la couleur et le dessin que le poète nous représente les objets de sa vision. Il fait la psychologie de son sujet. Il peint par l'âme tout autant que par la forme extérieure de son modèle. Déjà, dans *la Légende des siècles*, il nous avait montré Adam et Eve

Adorant ce grand ciel que la lumière embrase,
Heureux d'être, joyeux d'aimer, ivres de voir [1].

Il nous dit aussi du semeur :

On sent à quel point il doit croire
A la fuite utile des jours [2].

Il en va de même dans *la Méridienne du lion*. Une seule strophe est purement plastique.

Son souffle soulève son ventre,
Son œil de brume est submergé.
Il dort sur le pavé de l'antre,
Formidablement allongé.

Dans la première, le poète nous représente bien l'attitude, mais c'est en nous faisant pénétrer dans l'âme du lion :

Le lion dort seul sous sa voûte.
Il dort de ce puissant sommeil
De la sieste, auquel s'ajoute
Comme un poids sombre, le soleil [3].

La spiritualisation est plus nette encore dans le délicieux poème de *l'Oubli* où s'évanouit l'élément plastique dans le rayonnement de l'âme.

1. II : « le Sacre de la femme », 3.
2. II, I, 3.
3. II, III, 8.

Autrefois inséparables,
Et maintenant séparés.
Gaie, elle court dans les prés,
La belle aux chants adorables.

La belle aux chants adorés,
Elle court dans la prairie.
Les bois pleins de rêverie
De ses yeux sont éclairés.

Apparition exquise !
Elle marche en soupirant
Avec cet air conquérant
Qu'on a quand on est conquise...

Soubrette divine et leste,
La Toilette au doigt tremblant
A mis un frais chapeau blanc
Sur ce flamboiement céleste.

Le poète ne nous a même pas dit si son héroïne a les cheveux blonds ou bruns, les yeux bleus ou noirs, et cependant il a si bien l'intention de la peindre, et de fait, il nous la fait si bien voir, qu'il nous invite à la contempler :

Regardez-la maintenant.
Que cette belle est superbe !

Mais cette gracieuse évocation n'est rien encore auprès de ces trois strophes :

Le voyez-vous ? Le voilà.
Il est le centre. Il flamboie.
Il luit. Jamais plus de joie
Dans plus d'orgueil ne brilla.

Il brille au milieu des femmes,
Tous les yeux lui disant oui,
Comme un astre épanoui
Dans un triomphe de flammes.

Il cherche en face de lui
Un sourire peu sévère,
Il chante, il lève son verre,
Eblouissant, ébloui [1].

1. I, vi, 21 : « l'Oubli ».

Ici, vraiment, l'élément sensible n'est plus rien. Sa subordination à l'élément spirituel est si parfaite, si absolue, que ce dernier seul subsiste et rayonne, et n'en constitue pas moins, par la toute-puissance de l'artiste, une précise et magnifique vision.

Plus large sans doute est la part de l'élément sensible dans le poème *Au Cheval*. Pour ces raisons, j'aurais dû, semble-t-il, en bonne logique, en parler d'abord. Mais il m'eût paru sacrilège de ne point finir mon chapitre sur les admirables vers par lesquels Hugo clôt son livre. L'art y est le même que dans le passage précédemment cité. Le pittoresque n'y résulte pas d'une juxtaposition de mots évocateurs, mais de l'élan souverain de l'ensemble. Il sort de l'inspiration soutenue par le rythme, comme Minerve sortit tout armée du cerveau de Jupiter.

Rien n'égale l'ampleur magnifique de la vision. Le poète nous ouvre l'espace. Tout ce que son vers évoque enveloppe l'infini.

Fuis ! Devant toi les étendues
Que ton pied souvent viola
Tremblent et s'ouvrent éperdues.

... Cabre-toi, piaffe, redéploie
Tes farouches ailes, titan,
Avec la fureur de la joie.

L'évocation des formes sensibles témoigne d'une vigueur d'imagination sans égale :

... Et qu'on aperçoive d'en bas
Ta forme sombre sous les astres...

Ton poitrail resplendit, on croit
Que l'aube aux tresses dénouées,
Le dore, et sur ta croupe on voit
Toutes les ombres des nuées.

... Et du vent que dans le ciel font
Tes vastes plumes secouées...

Vole...
Droit à la cible aux cieux fixée
Comme si je t'avais lancé,
Flèche, de l'arc de ma pensée.

Le mouvement du poème emporte tout. Il donne leur vie aux images. Le pittoresque est en quelque sorte créé, non plus du dehors, mais du dedans, et ce progrès s'accentue encore, s'il est possible, dans les dernières strophes où la vision finale du poète ne peut plus être localisée dans un vers ni dans une strophe, mais jaillit superbement de leur ensemble indivisible.

Si le passé se reconstruit,
Dans toute son horreur première,
Si l'abîme fait de la nuit,
O cheval, fais de la lumière.

Tu n'as pas pour rien quatre fers,
Galope sur l'ombre insondable ;
Qu'un rejaillissement d'éclairs
Soit ton annonce formidable.

Traverse tout, enfers, tombeaux,
Précipices, néants, mensonges,
Et qu'on entende tes sabots
Sonner sur le plafond des songes.

Comme sur l'enclume un forgeur,
Sur les brumes universelles
Abats-toi, fauve voyageur,
O puissant faiseur d'étincelles !

Sers les hommes en les fuyant.
Au-dessus de leurs fronts funèbres,
Si le zénith reste effrayant,
Si le ciel s'obstine aux ténèbres,

Si l'espace est une forêt,
S'il fait nuit comme dans les bibles,
Si pas un rayon ne paraît,
Toi, de tes quatre pieds terribles,

Faisant subitement tout voir,
Malgré l'ombre, malgré les voiles,
Envoie à ce fatal ciel noir
Une éclaboussure d'étoiles.

CHAPITRE II

L'ART D'ÊTRE GRAND-PÈRE.

Dans *l'Art d'être grand-père*, le pittoresque tient peu de place ; il y est en revanche d'une rare originalité. Cette originalité résulte d'une forme de rêverie poétique dont la littérature française nous offre peu d'exemples, et qui tient à ce sentiment indéfinissable par lequel nous nous sentons en quelque sorte transportés dans un univers féerique. Shakespeare nous en donne deux exemples dans *le Songe d'une nuit d'été* et dans *la Tempête*, et Corneille en approche à certains égards dans son *Illusion comique* trop peu appréciée. Ce que Shakespeare réalise par l'art dramatique, Victor Hugo le réalise par le pittoresque. Il baigne tous les objets dans une atmosphère de rêve. On dirait que par moments les formes flottent et se vaporisent. Les aspects les plus familiers et les plus naturels prennent dans l'ensemble de la vision une allure presque irréelle. Un mystère plane sur toute la peinture comme un charme étrange et doux.

Ce n'est pas que le poète ait moins d'aptitude qu'autrefois à décrire exactement le réel, et lorsque l'occasion s'en présente, il sait le montrer, comme dans cette esquisse d'un oiseau que la vie semble abandonner sous le coup de la terreur :

> Il était dans mes doigts inerte, l'œil fermé,
> Le bec ouvert, laissant pendre son cou débile,
> L'aile morte [1]...

Mais le poète se meut volontairement dans des contrées fantastiques, toutes baignées par une atmosphère de songe :

1. X, VI : « la Mise en liberté ».

Plaines où brusquement on voit des arrivées
De fleuves tout à coup grossis et déchaînés,
Où l'on entend rugir les lions étonnés
Que l'eau montante enferme en des îles subites,
Désert dont les gavials sont les noirs cénobites,
Où le boa, sans souffle et sans tressaillement,
Semble un tronc d'arbre à terre et dort affreusement [1].

« Paysage de lune où rôde la chimère », écrit-il lui-même dans la même pièce. Aussi sera-t-il tenté par l'Extrême-Orient, vu sur un vase de porcelaine, comme il l'a été par les Tropiques hantés d'animaux énormes et presque fabuleux. Mais son Extrême-Orient, comme ses Tropiques, demeurent enveloppés de la même atmosphère irréelle par où se marque la prédominance continue du spirituel sur le sensible.

O Ciel ! Toute la Chine est par terre en morceaux !
Ce vase pâle et doux comme un reflet des eaux,
Couvert d'oiseaux, de fleurs, de fruits et des mensonges
De ce vague idéal qui sort du bleu des songes,
Ce vase unique, étrange, impossible, engourdi,
Gardant sur lui le clair de lune en plein midi,
Qui paraissait vivant, où luisait une flamme,
Qui semblait presque un monstre et semblait presque une âme...
Beau vase ! Sa rondeur était de rêves pleine !
Des bœufs d'or y broutaient des prés de porcelaine [2]...

Cette atmosphère de songe dont il enveloppe les pays lointains couvre aussi les aspects familiers du pays natal. Témoin ce paysage de Bretagne, ce délicieux tableau qu'il intitule *Choses du soir*, titre vaporeux et poétique, comme tout le pittoresque de l'ouvrage. Nous pourrions citer ce poème en entier, car le même caractère y subsiste de la première ligne à la dernière, mais en raison même de cette unité, nous nous contenterons, ne voulant étendre outre mesure les citations, d'en donner ces strophes merveilleuses :

1. IV, VII.
2. VI, VIII : « le Pot cassé ».

Le brouillard est froid, la bruyère est grise ;
Les troupeaux de bœufs vont aux abreuvoirs.
La lune, sortant des nuages noirs,
Semble une clarté qui vient par surprise.

Le voyageur marche, et la lande est brune ;
Une ombre est derrière, une ombre est devant ;
Blancheur au couchant ; lueur au levant ;
Ici crépuscule et là clair de lune.

La sorcière assise allonge sa lippe ;
L'araignée accroche au toit son filet ;
Le lutin reluit dans le feu follet
Comme un pistil d'or dans une tulipe [1].

Le poétique pénètre de toutes parts la peinture : il ne dissout pas l'élément plastique, mais il en atténue les couleurs, en fond les contours, depuis le premier vers de la pièce qui est aussi le premier de notre citation jusqu'au dernier où « derrière la vitre où la lampe luit, — les petits enfants ont des têtes roses ». Ailleurs le poète brouillera les formes et les couleurs sous cette atmosphère de rêve :

La lune parut, fit un spectre du menhir,
De l'étang un linceul, du sentier un mensonge
Et du noir paysage inexprimable un songe [2].

Et voici maintenant ce que devient le réalisme de Hugo, imprégné désormais de rêve :

Le long des berges court la perdrix au pied leste.

Comme pour l'entraîner dans leur danse céleste,
Les nuages ont pris la lune au milieu d'eux.

La nuit tombe, on se baigne, et la faulx sur l'épaule,
Le faucheur rentre au gîte, essuyant sa sueur.
Le crépuscule jette une pâle lueur
Sur des formes qu'on voit rire dans la rivière.

Monsieur le curé passe et ferme son bréviaire [3].

1. III, II : « Choses du soir ».
2. XIII : « l'Epopée du Lion », 3.
3. X, V : « Ora, ama ».

C'est la vision des peintres modernes. Le sujet est emprunté aux spectacles de la vie quotidienne. L'éclairage est d'un impressionniste. Ce qui appartient en propre à Hugo, c'est l'atmosphère de songe qui baigne le tout. Il semble que le poète, au terme d'une vie bien remplie, laisse s'affaiblir en lui la forme et la couleur des choses, et déjà à demi détaché d'elles, les évoque une dernière fois pour les envelopper de toute la sympathie de son âme, douce et confiante aux approches de la mort.

CONCLUSION

Notre enquête sur le pittoresque de Hugo est terminée. Nous avons suivi pas à pas toutes les démarches du peintre. Nous avons tracé la courbe générale de son évolution. Il nous reste maintenant à rechercher dans quelle mesure cette œuvre pittoresque exprime le tempérament original de son auteur, et dans quelle mesure son évolution demeure spontanée ou se ressent au contraire de l'évolution générale de la littérature et de l'art contemporains.

La sensibilité de Hugo est essentiellement active, l'émotion, chez lui, se traduisant plus volontiers par l'action que par la réflexion sur elle-même. Nul n'est moins capable de se replier sur soi, sous l'impression de la joie ou de la douleur, comme le font un Leopardi, un Tennyson, une Christina Rossetti. Il est expansif plutôt que méditatif, et sa méditation prend naturellement l'allure d'un dialogue, d'une discussion, d'une polémique : dès qu'il pense, il songe à convaincre ; sa pensée elle-même est action. Il conçoit la fonction du poète comme un rôle actif : il reconnaît à celui-ci une mission sociale, et cette mission, il la prend lui-même au sérieux, il l'exerce d'une manière effective. Il a naturellement le goût de l'action : il a consacré une partie de sa vie à la politique ; il s'est toujours intéressé aux événements de son temps, avec une évidente intention de polémique ou de propagande. La première des *Odes* est une affirmation du rôle qu'il entend assumer. Son attitude, dans la querelle littéraire du romantisme, comme vis-à-vis des problèmes politiques ou sociaux, est résolument militante. En dehors

même de ses discours et de ses proclamations [1], une part considérable de son œuvre est constituée par des ouvrages d'actualité ou de polémique : *les Châtiments*, *Napoléon le Petit*, *l'Année Terrible*, *l'Histoire d'un crime*. Deux de ses romans, *le Dernier jour d'un condamné* et *les Misérables* portent la marque de préoccupations sociales évidentes [2]. En outre un grand nombre de ses poèmes ou de ses préfaces ont le caractère de véritables plaidoyers. Il a plaidé pour la monarchie dans les *Odes*, pour la Grèce opprimée dans les *Orientales*, pour la conservation des vieux monuments dans la préface de *Notre-Dame de Paris* et dans ses récits de voyages ; il a réclamé le retour des cendres de Napoléon, il a demandé la grâce de Barbès, comme il a demandé pour la duchesse d'Abrantès un tombeau. A chaque instant, il s'indigne, il proteste ; il s'élève contre les démolisseurs, contre « la bande noire », contre les révolutionnaires, contre Buonaparte, contre ceux qui clouent les hiboux au seuil des masures, contre les misères, les vices, les abus [3]. Il est un grand poète satirique comme il est un grand poète épique, parce que sa sphère naturelle est l'action.

Par contre, il rentre malaisément en lui-même. Il est peu psychologue, hors deux passages des *Misérables*, l'épisode de Petit Gervais et celui de l'affaire Champmathieu, où la sûreté de son analyse égale celle d'un Dostoïewski, mais où, précisément, son observation ne porte que sur des impulsions violentes, soudaines, instinctives, des conflits

1. *Actes et paroles*, 4 vol.

2. Il est possible que dans le sujet du « Dernier jour d'un condamné » Victor Hugo n'ait d'abord vu que la matière d'une œuvre d'art. Mais ce qui importe ici, c'est la manière dont il l'a traité, et qui lui donne en fait une portée sociale. Hugo n'a eu qu'une préface à écrire pour mettre ce caractère en relief.

3. *Textes : Odes*, I, I : « le Poète dans les Révolutions ». II, III : « la Bande noire », etc. *Chants du Crépuscule*, II : « A la colonne ». *Les Rayons et les Ombres*, III : « Au roi Louis-Philippe » ; XII : « A Laure, duchesse d'A. » *Les Contemplations*, III, XIII : « la Chouette », etc., etc.

de sentiments et de pensées qui tendent tous à l'action, et non sur des émotions ou des passions purement intérieures. C'est pour cette raison même qu'il devait être porté vivement vers le théâtre, sans pouvoir s'élever beaucoup au-dessus du mélodrame. Son théâtre est tout en action et en discours, non en études d'âmes. Il vaut par le lyrisme et par l'action, non par la psychologie. Et pour la même raison, il est un grand poète épique, l'épopée ne réclamant que des caractères généraux et des événements animés. Le meilleur de ses drames, *les Burgraves*, est un fragment épique.

Sa sensibilité active est par là même tournée vers le dehors, le monde extérieur étant le signal et le stimulant de notre action en même temps que la matière sur laquelle elle s'exerce. De là vient la place que tient l'imagination dans son tempérament poétique ; de là son luxe d'images et de métaphores, emprunts au monde extérieur. Il a pu, dans la préface de la première édition des *Odes*, celle de 1822, rêver d'une poésie d'intimités, la poésie étant « ce qu'il y a d'intime dans tout ». En fait, il s'est trouvé rapidement entraîné vers la poésie pittoresque, avec les *Ballades* et les *Orientales*.

La sensibilité de Hugo le portait donc vers une poésie imagée et colorée. Mais une poésie imagée et colorée n'est pas nécessairement une poésie pittoresque. L'œuvre même de Victor Hugo l'atteste, où la part du pittoresque, au sens restreint que nous donnons à ce mot, demeure beaucoup plus restreinte que celle de l'image et de la couleur. D'où vient donc que l'image et la couleur ont évolué volontiers elles-mêmes dans le sens de la peinture ?

En premier lieu, il était doué d'une vue particulièrement perçante [1]. Sa vision étendue, claire, précise, lui permettant de saisir à la fois l'ensemble et le détail, le prédisposait à

1. *Victor Hugo raconté*, XXX : « Dîners chez Edon ».

voir les choses comme un peintre, et à les rendre en conséquence. Le grand nombre de ses dessins au crayon et à la plume témoigne de son aptitude naturelle à la reproduction des lignes essentielles d'un objet ou d'un paysage. En second lieu, il avait naturellement le goût de la composition, et ce goût, très visible dans la plupart de ses grands poèmes, l'inclinait à ordonner sa vision à la manière d'un peintre. La même tendance qui lui faisait établir le plan d'un ouvrage comme *Dieu* ou *la Fin de Satan*, d'un poème comme *le Feu du Ciel*, *la Rose de l'infante*, *la Vision de Dante* ou *l'Expiation*, devait le porter à distribuer suivant un plan d'ensemble très net les formes et les couleurs.

Ces raisons, dérivant du tempérament physique et psychologique de Hugo, sont logiquement antérieures à toutes celles qui proviennent de son milieu et de son temps. L'influence de ces derniers n'en reste pas moins fort importante.

Mais d'abord, dans quelle mesure Victor Hugo était-il apte à subir l'influence des circonstances, l'empreinte du milieu ambiant ?

Il y était, croyons-nous, très ouvert. D'abord, par sa sensibilité qui le portait à diriger sans cesse son attention sur le dehors. Il est vrai qu'une sensibilité active et extérieure n'est pas nécessairement une sensibilité sympathique. Autre chose est agir sur son siècle ou l'observer, autre chose en recevoir l'empreinte. En fait pourtant, on n'agit guère sur les autres sans sympathiser avec eux, car la volonté d'agir sur le monde implique l'adaptation à ses lois, et l'on n'observe point les autres sans être tenté par leur exemple. Mais, de plus, Victor Hugo éprouvait réellement le besoin de participer à la vie d'autrui. Une sympathie très large respire dans toutes ses œuvres, inspire toutes ses protestations et tous ses plaidoyers. Il ne restait étranger à rien de ce qui était humain. Plus précisément encore, il aspirait à se mêler à la vie de son temps. Il a, politiquement, évolué avec son siècle ; monarchiste avec la Restauration, libéral avec le

gouvernement de Louis-Philippe, républicain en 1848, socialiste sous la troisième République. Ses œuvres successives portent la marque des préoccupations de l'époque où il les écrit.

Dès lors, il était naturel qu'il se sentît entraîné vers les arts plastiques au moment où la littérature et l'art se rapprochaient l'un de l'autre, et tendaient, pour ainsi dire, à fusionner [1]. Au début du romantisme, quand un Théophile Gautier délaissait la peinture pour la poésie, quand les artistes récitaient des vers dans leur atelier, quand un Delacroix demandait ses inspirations à Dante, à Shakespeare, à Byron, à Walter Scott [2], Victor Hugo devait être tenté par des transpositions d'art auxquelles sa propre nature le prédisposait merveilleusement. Cette tentation était d'autant plus forte, que le romantisme, dont le poète s'instituait le coryphée, se manifestait dans l'art autant que dans la littérature. Les fréquentations même de Hugo, les artistes avec lesquels il était en relations d'amitié, Louis Boulanger, Dévéria, Delacroix, David d'Angers, créaient autour de lui une atmosphère d'art à laquelle sa sensibilité sympathique ne pouvait rester réfractaire. En fait, c'est précisément dans la première période de sa carrière, où ces influences purent s'exercer sur lui, que Victor Hugo s'adonne particulièrement à la poésie pittoresque. C'est alors que ses transpositions d'art sont le plus fréquentes, et, en somme, le plus parfaites.

Mais dès lors comment se fait-il que Victor Hugo, débutant par la poésie romantique des *Orientales*, ait évolué peu à peu dans le sens du classicisme ? C'est qu'il a obéi aux exigences de développement de son génie plus qu'aux influences de son milieu, le génie ayant sa logique interne comme la destinée même de l'être vivant. Or ce développe-

1. Charles Baudelaire, *l'Art romantique*, p. 5.

2. *Virgile et Dante aux Enfers*, *Hamlet et Horatio*, *la Barque de don Juan*, *l'Enlèvement de Rébecca* (Musée du Louvre), etc., etc.

ment va dans le sens d'une vision toujours plus étendue et plus pénétrante des choses. Hugo a commencé par le pittoresque fantastique des *Ballades* et le coloris brillant des *Orientales*, c'est-à-dire par la recherche de la couleur et de la forme aimées pour leurs seules qualités sensibles. Puis il a poursuivi ces mêmes couleurs et ces mêmes formes dans la nature même, impartialement observée. Puis il a voulu saisir sous ces couleurs et ces formes la vie profonde de la nature : il s'est élevé peu à peu, par la contemplation, à la conception de l'unité du monde et de la matière vivante. Sa pensée est devenue philosophique, parce qu'il a fait effort pour embrasser par la vision la totalité des choses. Ainsi, la phase classique de son évolution pittoresque tient à la nécessité d'observation exacte et de prise de contact avec le réel d'où devait sortir sa philosophie de la nature. A travers toutes les influences qu'il a subies, le développement de Victor Hugo est autonome.

Eloigné de Paris par le coup d'état, Victor Hugo revient à la poésie qu'il a longtemps négligée. Dans l'intervalle, ses voyages aux bords du Rhin, aux Pyrénées et en Espagne, la mort de sa fille, la chute des *Burgraves* après laquelle il renonce au théâtre, son entrée dans la politique, ont, en modifiant sa vie, mystérieusement préparé le renouvellement de son inspiration. En même temps l'atmosphère artistique et littéraire du siècle a changé. L'échec des *Burgraves* marque la lassitude du public, et bientôt, dans la littérature comme dans l'art, des tendances nouvelles se font jour. Au romantisme succède le naturalisme : dans quelle mesure en diffère-t-il ?

L'âge classique, XVIIe et XVIIIe siècles, avait produit une littérature abstraite et positive, plus psychologique sous Louis XIV, plus sociale ou plus scientifique au temps de Voltaire. Contre lui, le romantisme réagit. Il s'insurge contre les réalités positives, lois sociales ou lois naturelles, par son

individualisme, par son pessimisme, par l'exaltation de la passion, par ses aspirations nostalgiques, ses rêves fantastiques, son idéalisme sans frein. Voilà pour le fond. En même temps, il est concret, amoureux des couleurs et des formes. Il revient à l'histoire qu'il voit de préférence sous son aspect pittoresque. Il revient à la nature que l'âge classique a méprisée, et il y revient par le dehors, c'est-à-dire par les formes et les couleurs. Toute la langue du XIX[e] siècle, riche et colorée autant que celle du XVII[e] siècle est abstraite et pauvre, suffirait à témoigner de la profondeur du changement accompli. En poésie, il substitue le lyrisme à la déclamation, la mélodie de la strophe au développement oratoire. Il s'attache à l'élément musical autant qu'à l'élément pittoresque. Voilà pour la forme.

Forme et fond ont leur origine dans la sensibilité romantique. Cette sensibilité est mystique, essentiellement. Amour de la nature, goût de l'étrange, de l'exotisme, de la couleur, des sensations violentes, exaltation, passion, révoltes, enthousiasmes, tout chez les romantiques témoigne d'un besoin profond des âmes en quête du Dieu inconnu [1]. Dès lors l'idéal esthétique du romantisme devait être la forme mystique du sentiment esthétique, le poétique et le sublime, de même que l'idéal classique en était la forme positive, le beau.

Qu'allait être, maintenant, l'idéal du naturalisme ? Le naturalisme se rapproche du romantisme par la place qu'il fait à l'élément sensible et concret ; il se rapproche du classicisme par ses aspirations positives. Il ne garde donc du romantisme que la matérialité. C'est encore du romantisme, en un sens, mais un romantisme sans grandeur, sans passion, sans idéalisme, sans poésie, parce que c'est un

1. J'ai développé ce point dans *Romantisme et Religion* (Paris, 1910) et dans l'introduction de mon ouvrage sur *le Sentiment du sublime chez Victor Hugo* (en préparation).

romantisme sans religion. Ce que le naturalisme exclut du romantisme, c'est l'élément mystique, et avec lui poésie et sublimité. Il sera donc réaliste. En même temps ses préoccupations positives seront d'un tout autre ordre que celles du classicisme, car les réalités positives sont pour lui d'ordre matériel, non d'ordre moral. Le classicisme subordonnait l'imagination et la sensibilité à la raison ; le naturalisme continue le romantisme qui subordonnait la raison à l'imagination et à la sensibilité [1]. Seulement, la sensibilité du romantisme était idéaliste et mystique ; celle du naturalisme est positive. Il en résulte que le romantisme a comme le classicisme un idéal, ou tout au moins des aspirations morales, au lieu que le naturalisme professe n'en point avoir, et pour autant qu'il reste fidèle à ses principes, n'en a point. Aussi, tandis que la littérature classique et romantique enveloppe un effort vers une forme de vie supérieure — rationnelle ou sentimentale — la littérature naturaliste n'a pas d'autre prétention que de peindre ce qui est, et le beau, pour elle, n'est que la reproduction exacte du réel. Toutefois comme toute littérature, qu'elle le veuille ou non, trahit les aspirations d'une époque, par la nature même de ce qu'il représente, le naturalisme révèle un idéal inavoué, la satisfaction des désirs égoïstes, y compris les appétits les plus bas, les plus grossiers et les plus vils.

Dans quelle mesure Victor Hugo pouvait-il subir l'influence de cette littérature nouvelle ? C'est ce qui ressort déjà des définitions posées. Romantique par tempérament, Hugo pouvait prendre du naturalisme un goût plus prononcé pour la réalité vulgaire, un plus grand souci d'exactitude dans la reproduction du détail. Il ne pouvait, en revanche, admettre des aspirations positives qui répugnaient absolu-

1. E. Krantz, *Essai sur l'esthétique de Descartes* (Paris, 1898) ; Pierre Lasserre, *le Romantisme français* (Paris, 1907) ; Ernest Seillière, *le Mal romantique* (Paris, 1907).

ment à sa nature. L'influence du naturalisme atteignait l'élément sensible de son art : elle en laissait intact l'élément spirituel.

En fait, il en est ainsi. Rien n'est plus significatif, au point de vue de l'étendue et de la portée des influences subies par le poète, que la fermeté de sa croyance en Dieu. Il a évolué politiquement avec son siècle, mais en tombant dans le socialisme, il s'est détaché de son parti par ses convictions religieuses. Largement ouvert aux influences de son temps, le poète y est resté rebelle pour tout ce qui ne concordait pas avec sa propre puissance d'évolution spontanée. Il n'a subi l'action de son milieu que dans la mesure où il pouvait sympathiser avec celui-ci.

C'est ce que nous révèle, en effet, l'évolution du pittoresque dans la deuxième période de sa carrière. Le réalisme se souciant moins d'esthétique que de vérité, la littérature et l'art se séparent l'un de l'autre : les littérateurs ne s'intéressent plus aux artistes et ne s'enthousiasment plus pour leurs œuvres. Hugo semble suivre le courant : il ne recherche plus la peinture pour elle-même. Eloigné d'ailleurs par l'exil des musées, des expositions d'art, et surtout du milieu artistique dans lequel il avait vécu jusqu'ici, ayant aussi constamment sous les yeux les grands spectacles de la nature, il n'a plus les mêmes tentations de demander ses inspirations aux artistes. Mais quelles que puissent avoir été, dans cette transformation de sa manière, la part de l'influence de son temps, et la part des circonstances locales, il n'en est pas moins certain que cette double action ne s'est exercée qu'en favorisant, aux dépens d'autres tendances, des tendances préexistantes. Mouvement enthousiaste des *Odes*, accumulation d'images des *Orientales*, sentiment du mystère dans *les Contemplations*, ardeur passionnée de *la Légende des siècles*, tout témoigne de la difficulté qu'il éprouve à se renfermer longtemps dans la vision objective du peintre et du sculpteur. Si donc le naturalisme a pu contribuer à l'abandon

de cette forme de pittoresque que nous avons appelée le réalisme classique, au profit de ce que nous appellerons le réalisme tout court, il ne peut avoir agi que dans la mesure même où son action se trouvait d'accord avec les exigences du développement spontané de Hugo. Il flatte son goût pour l'effet, son souci de représentation exacte des choses ; il le séduit par son côté vulgaire qui répond à son tempérament plébéien, à son génie de poète populaire. De là, le réalisme de *la Légende des siècles ;* de là la tendance réaliste des *Chansons des rues et des bois*. Mais ce réalisme ne peut se maintenir à l'état pur. Foncièrement romantique, et par conséquent religieux, Hugo ne pouvait sympathiser avec les aspirations matérialistes du naturalisme. A travers son réalisme, ses aspirations romantiques débordent. Bien plus, les qualités proprement réalistes de son œuvre sont souvent moins le résultat d'une observation exacte et minutieuse du détail, que la précision spontanée d'une imagination vigoureuse. Ce qui chez les naturalistes est méthode, est inspiration chez lui. Ce qu'il emprunte à l'ambiance n'altère pas ses aspirations romantiques, mais les renforce au contraire. Peintre classique à l'époque du romantisme, c'est au moment où le naturalisme triomphe qu'il manifeste son romantisme dans toute son originalité.

En effet, sa vision, à la fois plus forte et plus profonde, aboutissant à des effets pittoresques différents et parfois même opposés, répond secrètement à des tendances mystiques.

D'une part, en effet, appréhendant plus vigoureusement le réel, Hugo accentue les reliefs, marque plus fortement les contours, dégage les traits essentiels pour faire ressortir le caractère original des objets, et au terme de ce progrès, par un de ces excès auxquels l'entraîne sa nature exubérante et forte, il tend à durcir les contours et à solidifier ses impressions visuelles. C'est la tendance vers l'absolu.

En outre, la vigueur même de son imagination, donnant

à ce qu'il crée l'intensité de la sensation, tout ce qu'il ajoute de lui-même aux objets perçus prend à ses yeux et aux nôtres le caractère de la réalité. Il en résulte une incapacité générale de rectifier sa représentation imaginaire, et par suite une fréquente déformation des objets conforme à l'émotion du moment et à l'idéal esthétique qu'il poursuit. C'est ainsi, par exemple, qu'il grossit ou amplifie les choses dans sa recherche de l'effet ou son élan vers le sublime.

En même temps, concevant la nature tout entière comme vivante, il veut pénétrer la vie intime des choses, qu'il se représente à l'image de la sienne propre, comme une force consciente. Il conçoit cette vie en fonction de la forme extérieure qui la révèle, et par l'unité même de cette vie, il rend à son tour la forme extérieure plus sensible. Mais la même exubérance qui lui rend difficile la mesure, l'empêche de se tenir à cet état où la forme et la vie se font en quelque sorte équilibre : il fait passer dans les choses l'excès de force qu'il sent en lui ; il leur donne volontiers une apparence monstrueuse. Il lui arrive ainsi d'élargir si bien les contours qu'il finit par abolir toute forme précise. La même tendance qui le conduisait au maximum de précision du pittoresque aboutit, par son développement même, à la dissolution de l'élément plastique. Ainsi s'explique que parallèlement à son effort pour préciser le contour, pour faire ressortir le caractère original, on aperçoive chez lui une tendance toute différente, sinon dans ses causes, au moins dans ses effets, qui consiste à brouiller les formes et à confondre les forces, à faire hurler l'arbre comme la bête et rugir la neige comme l'écume de la mer. Il fait entrer l'infini dans les êtres particuliers qu'il représente. L'idée panthéistique que tout est dans tout s'exprime dans sa vision même.

D'autre part, comme l'infini enveloppe le mystère, comme dans sa communion plus intime avec la nature, Hugo rencontre et pressent de toutes parts des énergies mystérieuses, il s'efforce de rendre sensible tout ce que les choses con-

tiennent de mystère, et de mettre dans chacune d'elles l'infini mystère de la création. Il recherche donc l'étrange et le surnaturel, et dans cette recherche, aboutit à une vision des choses où les formes particulières s'évanouissent.

Enfin ce penseur qui voit la vie partout, ce mystique épris de mystère et de surnaturel, aperçoit derrière les apparences sensibles des forces morales. Profondément idéaliste, il doit, en vertu de son excès de force, l'être sans mesure. Il ne se contente donc pas d'apercevoir sous les apparences sensibles des forces cosmiques formidables, mais aussi des forces morales infinies. Il en vient ainsi à transfigurer les choses et les êtres, par les abîmes de bonté, de haine, d'intelligence qu'il met en eux, ou par la signification symbolique qu'il leur attribue.

Telles sont les différentes tendances qui font de Hugo un visionnaire. Elles se résument toutes dans une disposition d'âme essentiellement mystique.

Dès lors, un nouveau problème se pose. Si le romantisme est essentiellement mystique, jusqu'à quel point le mysticisme de Hugo est-il un effet de l'influence de son temps ? Que le romantisme de Hugo ait été en s'accentuant et se soit manifesté dans toute sa force et dans sa plus complète originalité à l'époque du naturalisme, prouve bien sans doute que le développement du poète est demeuré autonome par rapport aux influences *immédiates* de son temps. Mais il n'en résulte point que le poète se soit dérobé aux influences *générales*. Par son romantisme, Victor Hugo est le produit de son époque, et l'on peut se demander si son évolution poétique, consistant dans un approfondissement de son romantisme, ne s'est pas bornée à développer en lui ce que son époque y avait mis en germe.

En fait le mysticisme de Hugo est imprégné de l'esprit de son siècle. Mais pour ne pas aborder ici une question qui n'est point de notre sujet et exigerait d'ailleurs une étude spéciale, supposons cette influence aussi large que possible :

il n'en reste pas moins certain que les tendances mystiques qui lui sont communes avec son époque, prennent chez lui une forme originale et qui n'appartient qu'à lui : celle même que nous avons relevée dans la manière de peindre du visionnaire ; et, sous cette forme originale, elles expriment ce qu'il y a de plus individuel en lui, son tempérament, sa manière propre de sentir.

En effet, d'après les caractères mêmes qui différencient son œuvre de toutes les œuvres contemporaines, nous reconnaissons à Victor Hugo une sensibilité tout à la fois active et sympathique. Or nous pouvons voir dans sa double tendance mystique vers l'infini et vers l'absolu le développement de son activité et de sa sympathie.

De son activité d'abord. C'est un fait que la représentation revêt à nos yeux le caractère d'un absolu, toutes les fois qu'elle est la condition *sine qua non* de l'action et le terme d'un désir passionné [1]. L'absolu est ainsi le point d'aboutissement naturel d'une sensibilité naturellement active. C'est même pour cette raison que la tendance vers l'absolu apparaît précisément dans celles des œuvres de Hugo où l'action est au premier plan, le théâtre et l'épopée. Les créations du poète prennent ainsi la forme d'une violente affirmation de soi, manifestée en particulier dans une espèce de prise de possession brutale des choses, d'où résultent, au point de vue qui nous occupe, le durcissement des contours, la netteté du relief, la concentration de la vision. Et la violence de cette affirmation résulte de l'excès de force qui est en lui, utilisé dans l'action imaginée.

De sa sympathie ensuite, sympathie naturellement expansive et non psychologique comme celle d'un Shakespeare [2],

1. Nous l'avons montré dans notre *Fondement psychologique de la morale* et dans la conclusion de notre ouvrage encore inédit sur *l'Originalité et l'Universalité dans l'art*.

2. Le caractère sympathique de la psychologie shakespearienne est très bien mis en lumière par Taine, dans sa *Littérature anglaise*.

— en raison des dispositions actives et du caractère extérieur de sa sensibilité. Son sentiment de l'infini n'est que l'extension illimitée de sa sympathie pour la nature. Et cette extension résulte également de l'excès de force qui est en lui, la force se dépensant et se dispersant alors en amour, comme elle s'était concentrée en action.

Il apparaît donc que là encore, l'individualité de Hugo impose sa forme à ce qu'il reçoit du dehors.

Ce qui est vrai du visionnaire, l'est-il également du poète ?

En raison de ses tendances mystiques, Victor Hugo fait prédominer l'élément spirituel sur l'élément sensible. La forme sensible n'a plus alors de valeur en elle-même, mais pour la vie qu'elle révèle, pour la signification symbolique qu'elle possède, pour l'émotion poétique ou sublime qu'elle fait naître. En s'approfondissant, le romantisme de Hugo aboutit à une spiritualisation croissante de l'art. Le poète l'emporte sur le peintre, et la dernière forme de pittoresque original créée par Hugo nous transporte aux limites du monde réel, dans l'atmosphère vaporeuse du songe.

Or par là Victor Hugo se dérobe encore aux influences immédiates de son temps. Il obéit à sa propre loi interne de développement spontané. C'est au moment où la poésie nouvelle va produire avec Heredia les plus pures ciselures et les plus parfaites transpositions d'art [1], que le vieux poète subordonne entièrement l'élément pittoresque à l'élément poétique, c'est au moment où l'abstraction prosaïque de Sully-Prudhomme répond à la bonhomie prosaïque de François Coppée (dont Victor Hugo reste d'ailleurs par certaines de ses pièces l'ancêtre direct [2]) que la poésie du maître s'enveloppe de mystère et semble préluder aux aspirations vagues et indéfinies du symbolisme.

1. Eugène Langevin, *José Maria de Heredia* (Paris, 1907).
2. *Les Contemplations*, I, I, 6 : « la Vie à la campagne » (début).

Ainsi, quoique l'évolution générale du pittoresque chez Hugo n'échappe pas à l'influence de l'atmosphère artistique de son siècle, elle n'en conserve pas moins une réelle autonomie. La loi de son développement spontané est un approfondissement constant de la nature, et dans cet approfondissement même, un effort pour saisir la suprême réalité, que le poète pressent être de nature spirituelle [1]. Par là le poète s'élève graduellement de la pure reproduction des apparences à l'aperception du suprasensible dans le sensible. De peintre il devient métaphysicien, de métaphysicien, mystique. Au terme de cette spiritualisation progressive, les couleurs s'effacent, les contours particuliers s'anéantissent dans le sentiment de l'ineffable. Les forces par lesquelles le pittoresque s'est constitué finissent aussi par le détruire.

1. La matière n'est pas et l'âme seule existe (*Dieu*, II, 7 : « l'Ange »).

PENDICE A L'INTRODUCTION

VICTOR HUGO PERCEVAIT-IL LES NUANCES ?

D'après M. Mabilleau, Victor Hugo est incapable de percevoir les nuances : il est, en outre, plus sensible à l'éclat qu'à la couleur. La preuve en est que les épithètes de couleur employées par lui, toutes les fois du moins qu'elles nous paraissent exprimer une impression sincère, désignent toujours des couleurs, non des nuances, et parmi les couleurs celles qui impliquent l'éclat.

Une telle preuve est-elle décisive ?

Avant tout, on doit observer que la méthode employée par M. Mabilleau et consistant à relever dans l'œuvre du poète les épithètes de couleurs ne pouvait guère aboutir à un résultat positif. Le fait d'user de termes désignant les variétés d'une même couleur (écarlate, carmin, rouge, pourpre, par exemple) ne suffit pas à prouver que le poète se soit réellement représenté ces différentes nuances : car il aurait pu user de ces termes comme de synonymes, et n'ayant qu'une couleur dans l'esprit, recourir à des épithètes variées pour des raisons relatives à la rime, à l'harmonie des mots, ou à la mesure du vers. En fait, M. Mabilleau écarte d'avance en le qualifiant de peu sincère l'emploi que Victor Hugo a pu faire de mots de ce genre. Ce qui importe donc ici, ce n'est pas la présence du mot lui-même, mais bien l'usage qui en est fait. Il s'agit pour nous de savoir si la réalité à laquelle le poète l'applique mérite d'être ainsi qualifiée. Or dans la pratique, ce contrôle est le plus souvent impossible. Ainsi Victor Hugo se sert tour à tour des mots carmin, écarlate, rouge, pourpre, pour désigner le ciel éclairé par le soleil

couchant ou par l'aurore. Or rien n'est plus variable que la teinte du ciel. Il nous est par suite impossible de prouver que Victor Hugo a voulu désigner par ces mots différents des nuances réellement différentes [1].

La méthode de M. Mabilleau a-t-elle du moins une valeur négative ?

Je ne le crois pas davantage parce que le fait de ne pas nommer une nuance ou une couleur ne prouve nullement qu'on est incapable de la percevoir, et cela pour deux raisons dont l'une est d'ordre esthétique, l'autre d'ordre poétique.

1° De ce qu'un peintre n'a jamais usé d'une couleur, il serait déjà téméraire de supposer qu'il est incapable de la percevoir. Carrière, par exemple, s'est complu dans les tonalités grises : il admirait cependant le coloris de Rubens. Victor Hugo peut de même avoir affectionné l'éclat plus que la couleur, la couleur plus que la nuance, comme répondant mieux à ses préférences esthétiques (il n'eût fait alors que suivre le goût de son temps, les peintres romantiques recherchant les couleurs vives et les sensations violentes) ou comme étant plus propres à réaliser sa pensée artistique (et en fait, sa couleur varie souvent en fonction du but poétique qu'il se propose : le coloris des *Orientales* est éclatant, celui de *la Fin de Satan* reste sombre). C'est ainsi que Rembrandt affectionne le clair-obscur quoiqu'il sache se révéler à l'occasion un merveilleux coloriste [2].

1. Une difficulté de ce genre ne pourrait être résolue que par la méthode comparative. Il faudrait recueillir toutes les épithètes de couleur, et déterminer les différents emplois qui sont faits de chacune d'elles : on trouverait alors des cas où il est facile de décider si l'emploi est judicieux ou non. Ainsi quand Victor Hugo écrit dans *Hernani* « cardinaux d'écarlate », nous sommes à même de décider si l'épithète est juste ou non. Mais encore faut-il : 1° que le poète ait eu expressément l'intention de peindre ; 2° qu'il applique l'épithète de lui-même et ne la reçoive pas de l'usage (l'azur du ciel, etc.).

2. On pourrait noter à ce propos que Théophile Gautier attache également plus d'importance à la couleur qu'à la nuance, et que José Maria de Heredia attribue à l'éclat et à la couleur autant d'importance que Victor

2° Préciser la nuance est d'ailleurs très difficile au poète pour des raisons d'ordre poétique relatives au vocabulaire. De deux choses l'une en effet : ou la nuance peut être désignée par un mot spécial : olivâtre, bistre, mauve, lilas, etc., ou elle ne peut être exprimée que par l'adjonction d'une épithète : jaune d'or, jaune citron, bleu d'acier, vert pâle, vert foncé, rose vif, etc. Dans le dernier cas, rendre la nuance est à peu près impossible, en poésie, l'adjonction de l'épithète ayant pour effet de nuire à la concision nécessaire du vers, et surtout de produire un effet antipoétique. On peut parler du rose vif ou du vert foncé en prose, et Victor Hugo dans *les Misérables* parlera en effet des « larges feuilles de drap vert pâle ». En poésie, la chose est plus difficile, et je ne me souviens pas d'en avoir jamais trouvé d'exemple. A plus forte raison ne pourrait-on recourir à une expression comme le jaune citron qui par l'association d'idées qu'il évoque serait ridicule [1]. Reste donc le second cas, celui où

Hugo lui-même. Avec les symbolistes, Verlaine, Henri de Régnier, l'empire de la nuance tend à reprendre ses droits. Mais pour les raisons indiquées plus loin, la nuance reste imprécise : la poésie symboliste, dans son essence, est la négation même du pittoresque.

1. On pourrait m'objecter ici qu'une telle raison n'aurait pas dû arrêter Hugo, puisqu'il a prétendu qu'il n'y avait pas de mots nobles, ni de mots roturiers. (*Contemplations*, I, vii : « Réponse à un acte d'accusation ».) Je réponds qu'il n'a pas mis sa théorie en pratique, et qu'il n'eût pu d'ailleurs, sans cesser d'être artiste, l'appliquer en toute rigueur. Il pouvait parler des *genoux* d'Aphrodite (mot noble) mais non de ses *mollets* (mot roturier). La sympathie universelle qui pousse le romantique à proclamer l'égalité des mots et des choses se trouve ici restreinte en fait par des préférences particulières. Schopenhauer dit également, obéissant en ce point comme Victor Hugo à l'une des tendances de l'esthétique romantique, qu'il n'est point d'objet qui ne puisse paraître beau du moment qu'il fait l'objet d'une contemplation esthétique (le pur sujet connaissant s'affranchissant alors de vouloir vivre et faisant abstraction du rapport de l'objet à la volonté). Il n'en proscrit pas moins la reproduction de certains objets (*jolis* ou *ignobles*), reconnaissant ainsi implicitement u'en fait, sinon en droit, la contemplation esthétique de ces objets est mpossible, et que nous ne pouvons pratiquement faire abstraction de leur rapport notre volonté. (*Le Monde comme volonté*, § 40.)

la nuance est indiquée d'un mot. Mais Victor Hugo précisément use de termes de ce genre : on trouve chez lui l'écarlate, le carmin, le pourpre, le rouge, l'or, le cuivre, le violet, l'amaranthe, et l'indication expresse de sa sensibilité aux nuances.

Enfin une certaine indifférence à *la notation précise* de la nuance est imposée au poète par la nature même de son art. La poésie diffère en effet de la peinture en ce qu'elle nous suggère des *images* au lieu de nous procurer des *sensations*. Si un peintre ne nous présentait jamais que des couleurs et non des nuances, nous aurions le droit d'en conclure non à la vérité qu'il est incapable de percevoir ces dernières, mais au moins qu'il n'a pas voulu ou qu'il n'a pas su les rendre. Celui qui regarde un tableau est passif dans *la perception* de la couleur, car il la *voit ;* le lecteur d'une poésie est actif dans la représentation de la couleur car il *l'imagine*. Le poète peut donc évoquer des nuances sans les noter expressément : des alliances de mots, des comparaisons, des métaphores lui permettent de les rendre encore qu'aucun mot spécial ne les désigne, et souvent même c'est le contexte qui les détermine. Quand je parle des ajoncs en fleurs, des moissons mûres, des étoiles, du soleil, j'emploie la même épithète : je dis qu'ils sont « d'or ». Il ne s'ensuit pas que je ne perçoive point de différences de nuances entre ces différents ors, ni même que je ne cherche pas à les faire sentir au lecteur. Mais comme le lecteur collabore avec le poète dans l'évocation des couleurs et des formes, je me fie à l'expérience qu'il en a, et c'est à sa mémoire que je fais appel. La teinte exacte est donc suggérée par les mots moissons, ajoncs en fleurs, soleil, étoiles, l'épithète « d'or » ayant surtout pour effet d'attirer l'attention sur la couleur que l'imagination du lecteur précise en même temps qu'il l'évoque.

Telles sont les difficultés techniques dont on doit tenir compte dans une étude sur la vision de Victor Hugo. Cette étude ressortit d'ailleurs à la psychologie physiologique plutôt

qu'à l'esthétique : que Victor Hugo perçoive ou non les nuances, la nature de son pittoresque n'en est nullement affectée. Nous n'avions donc pas à nous poser le problème, et il nécessiterait une recherche spéciale.

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

PRÉFACE

INTRODUCTION

LES TRANSPOSITIONS D'ART.

PREMIÈRE PARTIE

Le Peintre.

CHAPITRE PREMIER

LE RÊVE PITTORESQUE.

§ 1. — *Période des essais* : *les « Odes et Ballades »*.

§ 2. — *Période des réalisations* : « *les Orientales* ».

CHAPITRE II

LA REPRODUCTION DU RÉEL.

§ 1. — *Période d'essais* : « *les Feuilles d'automne* » *et* « *les Chants du Crépuscule* ».

§ 2. — *Période des réalisations*.

a) *Les Voix intérieures*.

CHAPITRE III

ÉVOLUTION DU TALENT PLASTIQUE ET DE LA PENSÉE POÉTIQUE.

CHAPITRE IV

TRANSITION VERS UN ART NOUVEAU.

DEUXIÈME PARTIE

Le Visionnaire.

LIVRE PREMIER

Les facteurs généraux de l'évolution.

CHAPITRE PREMIER

INFLUENCE DU PANTHÉISME.

§ 1. — *Elargissement de la vision.*

§ 2. — *La lumière et l'ombre.*

CHAPITRE II

LA CONCENTRATION DE LA VISION.

§ 1. — *La couleur.*

§ 2. — *Accentuation du relief.*

§ 3. — *Durcissement des contours et solidification des impressions visuelles.*

CHAPITRE III

INFLUENCE DE L'HYLOZOÏSME.

CHAPITRE IV

TENDANCES MYSTIQUES.

§ 1. — *L'étrange et le surnaturel ; le mystère.*

§ 2. — *La transfiguration.*

§ 3. — *L'élan vers l'infini.*

CHAPITRE V

PRÉOCCUPATIONS ESTHÉTIQUES NOUVELLES.

§ 1. — *Recherche de l'effet.*

§ 2. — *Le sublime.*

LIVRE II

Les formes particulières caractéristiques.

CHAPITRE PREMIER

LA FIN DE SATAN.

CHAPITRE II

LA LÉGENDE DES SIÈCLES.

TROISIÈME PARTIE

Le Poète.

CHAPITRE PREMIER

LES CHANSONS DES RUES ET DES BOIS.

CHAPITRE II

L'ART D'ÊTRE GRAND-PÈRE.

CONCLUSION

APPENDICE A L'INTRODUCTION

VICTOR HUGO PERCEVAIT-IL LES NUANCES ?

Vu le 6 juillet 1914 :

Le Doyen de la Faculté des lettres de l'Université de Paris,

A. CROISET.

Vu et permis d'imprimer :

Le Vice-Recteur de l'Université de Paris,

L. LIARD.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie.